تجليات المكان فى مرثية "مقبر" للشاعر التركى عبد الحق حامد طرخان

دكتور
محمد حامد سالم

القاهرة
٢٠٠٨م

تجليات المكان في مرثية "مقبر" للشاعر التركي عبد الحق حامد طرخان

دكتور

محمد حامد سالم

القاهرة

٢٠٠٨م

مقدمة:

كثرت الدراسات التي تناولت الأبعاد الجمالية للمكان في القصة القصيرة والرواية العربية على حد سواء، على حين نجد أن الأعمال المخصصة لدراسة المكان في الشعر العربي قليلة نسبياً؛ ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن دراسة المكان ارتبطت في ذهنية المبدع والمتلقي بهذين الجنسين الأدبيين دون غيرهما، إلى جانب توفر المساحة لدى الروائي لوصف أبعاد التشكيل المكاني، على عكس الشاعر المحكوم بأبنية فنية محدودة في القصيدة، تجعل المجال لديه أقل رحابه من نظيره الأديب؛ وهذا ما يسهم في صعوبة تناول المكان في الأعمال الشعرية بالنقد.

كما لم تحظ دراسة التشكيلات الجمالية للمكان في الأدب التركي- بأجناسه المختلفة- بنصيب من أقلام الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات التركية؛ وهذا ما قادني إلى اختيار هذا الموضوع بوصفه موضوعاً للدراسة؛ بالإضافة إلى أن كلمة "مقبر" التي ارتضاها الشاعر عنواناً لعمله هي في حد ذاتها اسم مكان(١).

وتهدف هذه الدراسة إلى استقراء مفردات المكان في "مقبر"؛ لاستبانه المضامين الجمالية المعلنة، والأخرى المسكوت عنها عبر الأدوات الفنية التي وظفها الشاعر، خصوصاً إذا ما ارتبط المكان بتجربة نفسية عايشها الشاعر والمتمثلة في وفاة زوجته الشابة.

أما عن الدراسات التي تناولت "مقبر" فأهمها مؤلف الفيلسوف التركي الأشهر الدكتور "رضا توفيق"، وعنوانه: " عبد الحق حامد وملاحظات فلسفيه سى"(٢)، حيث كانت مرثية "مقبر" من بين الأعمال المهمة التي تناولها في كتابه، وإن كانت معالجته معالجة فلسفية بحته؛ لذلك فإن الشواهد التي اتخذها منطلقاً له كانت جميعها تخدم توجهه الفلسفي. وقد ترجم هذا الكتاب إلى العربية الأستاذ "إبراهيم صبري" تحت عنوان: "الضريح الملحمة الشعرية الكبرى للشاعر العثماني الأعظم عبد الحق حامد"(٣).

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على النسخة التي تضم العملين الشهيرين للشاعر والتي تحمل عنوان: " مقبر وأولو" والتي تولت نشرها " مطبعهء عامره" باستانبول عام ١٣٤٠هـ/ ١٩٢٢م. وتتألف من مائة وإحدى وخمسين صحيفة، حيث جاءت "مقبر" في مائة واثنتين وعشرين صحيفة. وقد تصدرت الصفحة الأولى صورة للشاعر، وهناك مقدمة عبارة عن أربع صفحات معنونة بـ : " صوك طبعه مقدمه" كتبها الشاعر بنفسه، وبعد ذلك مقدمة للطبعة الأولى، وعنوانها: "بر قاج پريشان سوز"، أي "كلمات متفرقات" وتقع في تسع صفحات([4])، تليها النقش الموجود على شاهد قبر زوجته، والذي جاء تحت عنوان: "آه اى زائر"([5]) وفي نهاية العمل مقالة لـ: " جناب شهاب الدين" تتألف من ست صفحات، وعنوانها: "مقبر".

تمهيد نظري لمصطلح المكان:

المكان من الجذر اللغوي (م ك ن) ، بمعنى امتلاك الشيء والتمكن منه. وهو موضع لكينونة الشيء فيه. والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع. والمكان مصدر من كان أو موضع منه([6]).

أما المكان بالمعنى الفلسفي، فهو الموضع الذي يشغله الشيء. وينقسم المكان قسمين، هما: المكان الخاص وهو المكان الذي يشغله الجسم بمقداره، والمكان العام المشترك، وهو الحيز الذي يشغله جسمان، أو أكثر. ويتصف المكان بأنه متجانس، ومتصل، وغير محدود([7]).

والمكان هو الجغرافيا، والجيولوجيا، والأنثروبولوجيا. وللمكان شخصيته الخاصة المتميزة التي تجاوز خصائصه المادية، تلك الشخصية التي تميط اللثام عن روحه، وجوهره، وعبقريته الذاتية، ومن أبعادها التضاريس والمناخ والتربة، لكنها ليست كل أبعاده، فثمة تصاعد وانحدار في شخصيته مثل شخصية الفرد تماماً. وثمة قداسة- في المعتقد الديني والشعبي- لبعض الأماكن، يأتي على رأسها المسجد، والمقابر، والغابة، والخلاء([8]).

والمكان من خلال النصوص الأدبية هو الوطن، والنــاس، والأهــل، والأعــداء، والأحلام، والخيبات. ويعد المكان بمثابة الوعاء الذي وعب مشاغلنا الدلالية والجماليــة معاً([9]).

والمكان دون سواه يثير إحساسا ما بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن والمحلية، حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه فكان واقعاً ورمزاً، شرائح وقطاعات مــدناً وقرى، كياناً نتلمسه ونراه أو كياناً مبيناً في المخيلة. ويمكن القــول إن فاعليــة الــوعي بالمكان جزء من فاعلية الوعي بالمواطنة([10]).

ولعل ارتباط الإنسان بالمكان وإحساسه به شيء فطري، فأول مكان ارتــبط بــه الإنسان هو رحم أمه، منذ أن كان نطفة فعلقة فمضغة، حتى اكتمل تكوينــه طفــلاً، ثم تليها مرحلة أخرى تتمثل في إقامة علاقة مع العالم الخارجي إلى أن ينمو لديه الإحــساس بالوطن والبيئة التي حوله([11]).

فالمكان بمثابة الخلفية التي تقع فيها الأحداث، كما يرتبط المكان بالإدراك الحسي، على عكس الزمن الذي يرتبط بالإدراك النفسي؛ ولهذا فالمكان ليس حقيقة مجردة، وإنمــا يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز([12]).

كما أن لعنصر المكان تأثيراً كبيراً في علاقة الشاعر بالمرأة، بحيث يمكــن اعتبــاره العنصر المصادق أو المعادي للشاعر، أو هو المثبط له، أو المشجع، فهو يمثل الــصديق في اللهو – الصلة– المتعة، ويكون عدواً في الظعن– البعد– الألم، كما كان المكان عنــصراً من عناصر الإبداع الفني التصويري لدى الشاعر، فلولاه لما صادفنا الطيــف والمناجــاة والمناداة، ولولاه ما رأينا الدموع والفراق والوداع، ومشاهد اللقــاء والبعــد والرحيــل والوصال، فالمرأة مع المكان هما المثيران الأساسيان لملكات الشاعر وعلاقته بالبيئة([13]).

وثمة المكان الثابت، كالحارة، والبيت، والقهــوة، والمــسجد، والتكيــة، ، الخ.. والمكان المتنقل كالسيارة، والسفينة، وغيرها. ومع ذلك، فإن المكــان في العمــل الأدبي يتحول من الثبات، والجمود إلى ديناميكية متحركة، يتحول من مجرد إطار، أو أرضــية،

إلى عنصر مشارك في العمل الأدبي، وأحد أبطاله، بل إنه قد يصبح هو البطل الأول، أو الأساس([١٤]).

ولم تعد دراسة المكان في النصوص الأدبية المعاصرة قاصرة على المكان الطبيعي، أو الأركان المحدودة بحدود بعينها، أو على جنس أدبي معين؛ لأنه قد اتسعت التشكيلات الفنية والدلالية للمكان المتمثلة في العناصر الكونية في معظم الأجناس الأدبية، كما أن المكانية الأدبية جزء جوهري من أجزاء الصورة الأدبية([١٥]).

الدراسة:

قبل أن نشرع في دراسة البنى المكانية في مرثية مقبر، نجد أنه من الضروري إلقاء الضوء على هذا العمل، من خلال دراسة البنية الشكلية والإطار الفني للمرثية، ومن ثم عنوانها.

أولاً: وصف مقبر([١٦]):

مرثية مقبر عبارة عن منظومة شعرية كبيرة تصور الآلام الروحية والفكرية للشاعر عبد الحق حامد([١٧]) جراء وفاة زوجته([١٨]). وقد نظمت على الوزن العروضي (مفعولُ مفاعلن فعولن)([١٩]). والمرثية عبارة عن قطعات([٢٠])، تتألف كل قطعة من ثمانية مصاريع؛ بحيث تقفي المصاريع الأول والثاني والخامس والسادس والثامن مع بعضها البعض، فيما يتم تقفية المصراعين الثالث والرابع مع بعضهما البعض، على حين يتحرر المصراع السابع من القافية([٢١])، وبذلك تتوفر في كل قطعة ثلاث قوافي. وهكذا تتعاظم الموسيقى في قطعات المرثية عبر توظيف الشاعر لأحد الأوزان المحببة في الأدب التركي القديم، وكذلك من خلال تناغم القوافي التي تتكرر في خمسة مواضع من كل قطعة، وأيضاً الدقة في انتقاء الألفاظ التي تتناسب مع بعضها البعض([٢٢]).

ثانياً: العنوان:

عنوان المرثية هو أول ما يثير المتلقي، ويحرك مشاعره، فهو عبارة عن كلمة واحدة، هي: "مقبر"، ذلك المكان الذي يبعث على الرهبة والخوف، ذلك المكان الذي

يحتفظ بسره الأبدي لنفسه، فلا يبوح به إلا لساكنيه، وهو المكان المفصلي الذي يـــشيد على الأرض، أو في باطنها، لكنه ينقل إلى عالم آخر وحياة أخرى، لا نعلم ماذا يـــدور فيها، وإن كان عذاب القبر ونعيمه أمراً معروفاً في وعينا الإسلامي،.ولكن تبقى إشكالية الخوف والرعب من هذا المكان المجهول ،حالك الظلمة، الذي يستوي فيه الليل والنهار، وينعدم فيه الإحساس بالزمن، والذي لأنيس فيه ولا وليف. وعلى الرغم من هذه المشاعر التي تتجه نحو السلبية عندما تذكر كلمة القبر، إلا أنها من الممكن أن تحمـــل بـــدلالات إيجابية، إذا كان الميت ممن يشهد لهم بالخير، أو كان مريضاً مرض عـــضال، أو طفـــلاً، فحينها يرى الكثيرون أنه ذهب لسعادة أبدية تنتظره، أو ارتاح من هذا المرض الذي ظل يقاسي ويلاته. فهذا المكان يجمع ثنائيات ضدية كثيرة، فيشمل ثنائية الحيـــاة والمـــوت، الخوف والطمأنينة، الشقاء والنعيم، التعب والراحة.

البني المكانية في مقبر:

يمثل المكان أحد الأبعاد الجوهرية المهمة في مرثية مقبر، ويمكن تقسيم الوحـــدات المكانية التي وظفها الشاعر في مرثيته إلى: وحدات مكانية كبيرة، مثل الأرض، الـــوطن، وبعض المدن التي ارتبطت في ذهنيته بمواقف معينة كالهند، وبومباى، وبيروت، وكـــذلك ساق بعض المفردات الدالة على البنى المكانية الكبيرة مثل: البحـــر، الأرض، الطريـــق، المدينة، النهر، الجبال، القناة، الإقليم، والوادي، ووحدات مكانية صغرى مثل: البيـــت، القبر، التابوت، الحجر، الأشجار، الحفرة، المرقد، الحديقة، المحـــبس، الغرفـــة، المرعـــى، الروض، الحانة، والزاوية، وغيرها. وقد وردت كل واحدة من هذه المفـــردات بنـــسب مختلفة بين ثنايا المرثية. وسنتناول نماذج لكل نوع من البنى المكانية على حدة؛ ليستبين لنا رؤية الشاعر لتلك الأمكنة.

أولاً: البني المكانية الكبيرة:

تشكلت البني المكانية الكبيرة في مقبر من خلال وحدات مكانية دالة على أسمـــاء مدن، حيث وردت في ستة عشر موضعاً، واحتلت (بيروت) النصيب الأعظم، إذ جـــاء

ذكرها ست مرات، على حين وردت (بومباى وطهران) في موضع واحد لكل منــهما، فيما ذكرت (إيران) مرتين، و(الهند، وهندستان) أربع مرات، و(عدن) مرتين. كــذلك أورد الشاعر وحدات مكانية كبيرة عبر كلمات مثل: (بلد، وطن، اقليم)، حيث جاءت في أربعة مواضع فقط من الديوان. وهذه الأمكنة جميعها تتميز بكونها أمكنة مفتوحــة، فهي ليست مغلقة كالبيت مثلاً، بالإضافة إلى كونها ثابتة، وليست متحركة، كما يتــوفر فيها عنصر التنوع البيئي والجغرافي، الأمر الذي يحمل الشاعر على الإبداع، فمن المفترض أن تكون تلك الأمكنة مصدراً ملهماً للشاعر.

أ. صورة المدن :

وظف الشاعر بعض المدن- سواء تلك التي جاءها بصحبة زوجته، أو التي دفنــت فيها مثل (بيروت)- في رثائه، ونسوق بعضاً من هذه القطع؛ لتتبين لنا الصورة التي رسمها لتلك المدن:

برلكده، اداني واعالى   اون بيك وارايمش گيدن اهالى

عسكر، علما، شيوخ وصبيان

رقتله بوماجرايه گريان

بربندن ايمش بوجيش خالى   گوكلمسه بوگون اونكله مالى

وار اول غربا نواز بيروت

اى شهر مكارم ومعالى([٢٣])

وترجمتها:

البسطاء والنبلاء معاً تدافعوا   عشرة آلاف من الأهالي تجمعوا

منهم العسكر والعلماء والشيوخ والصبية

منتحبين من جلال هذا الخطب برقة

وكان هذا الحشد مني خالياً   أما قلبي اليوم فكان بها عامراً

بيروت يا مدينة المكارم والعزة

يا من تهونين وطأة الغربة

تتجلى صورة " **بيروت**" في هذه القطعة بوصفها مكاناً محملاً بدلالات إيجابية، فالشاعر يصور حالة التوحد التي اجتمعت عليها طوائف الشعب؛ وربما كان هذا في تشييع جنازتها، فقد احتشدت كافة أطياف الشعب من فقراء، وأغنياء، شيوخ، وأطفال، جنود، وعلماء، وأجهشوا بالبكاء، ولكن بكائهم كان برقة وحب، إلا أنه يفصح عن كونه غائباً عن هذا الحشد، وكأنه لم يستطع حضور هذا المشهد المهيب؛ ولكن قلبه في ذلك اليوم كان مشغولاً بها، وقد ختم حديثه بامتداح مدينة بيروت؛ لما لمسه من موقف إنساني نبيل، جعله يقول إنها مدينة المكارم والفضل، وإنها هي من خففت عليه غربة الوطن، وغربة فقد الوليف. ونلاحظ ديناميكية الحركة في هذه القطعة في كلمات مثل: (**اون بيك، گيدن، بوجيش**)، وهذه الحشود تثرى الصورة الشعرية، وتشخص المشهد الذي كانت عليه المدينة آنذاك.

وترد صورة بيروت في قطعة أخرى عبر وصفه للرحلة التي قطعها بالباخرة من بومباى وصولاً لبيروت، فيقول:

گچدك قنالى بويولده مبهوت   خون جگر اولدى جرعه وقوت

پرسشلرمه سعال ظالم

رد ايلر ايدى جواب مظلم

اولمشدى حياتى امر موقوت   مانند افق گوزوكدى بيروت

بيلمم كه نه اولدى، گچدى برگون

صوردم اونى، ظاهر اولدى تابوت(٢٤)

وترجمتها:

اجتزنا القناة في هذا الطريق المحير   وكان لنا الزاد دم الأكباد

وكان السعال الظالم

يرد أسئلتي بأجوبة مظلمة

صارت حياتها أمراً موقوتاً　　　　إذ بدت لي بيروت بالأفق مثيلة

لا أدري ماذا حدث، ومر يوم

سألتها ولكن هيهات، فقد أطل تابوتها!

ساق الشاعر في هذه القطعة بعض الأمكنة مثل: " **قنال، يول، بيروت، تابوت**"، ولم يخض في وصف الطريق، بل اكتفى بصفة واحدة وهي "مبهوت"؛ ليعكس المشقة التي كابداها في أثناء ارتحالهما، حتى انه كان يقتات على دم الأكباد، وما أصعبه من وصف؛ لتشخيص تلك الحالة، ثم يصور ازدياد وطأة المرض عليها متمثلاً في السعال الذي وصفه بأنه ظالم، ولم يرحم عجزها، ولا ضعفها، وظل ينال منها، ولما أيقن أن مآلها الطبيعي في مثل هذه الحالة المتدهورة إلى الممات، بدت أمام عينه صورة بيروت، وكأنه المكان الذي كانت ستحط فيه الباخرة، ولم يمر سوى يوم واحد، وسألها ولكن هيهات، آن لها أن ترد؟ فقد أسلمت الروح، ووضع هذا الجسد الذي كان ينبض بالحياة داخل تابوت خشبي. وهكذا نرى أن صورة بيروت ارتبطت في مخيلة الشاعر بالموت الذي شعر أنه الأقرب للحدوث؛ نتيجة لوضعها الصحي المتدهور. كما عمد الشاعر في هذه الصورة إلى تحويل المكان الثابت إلى مكان متحرك، في قوله: (**ظاهر اولدى تابوت**) فظهور التابوت كان بمثابة قرب وفاتها، وكأن التابوت الأصم كان يستشعر بدنو أجلها، فبدأ في التحرك والاستعداد لاحتواء هذا الجسد.

وتتداعى أمام الشاعر صورة إيران، فيستلهم منها صورة القبر الذي دفنت فيه زوجته على أرض بيروت:

سنسك اوغويب روحه ذاكر　　　　بوندن اوبعيد قبره زائر

ايران كه مدفن پدردر

ايران سنك ايچكده يردر

بيروت بكا اولنجه ظاهر　　　　سن اولومده سك گوزمده دائر

گوردكجه بنى عليل چشمك

طهران گليور سكا مسافر([25])

وترجمتها:

أنت لهذه الروح الغريبة ذاكرة ولذاك القبر البعيد زائرة

فضريح أبي بك يا إيران

والمكان الذي يحيى بوجدانك إيران

وعندما تكون بيروت لي ظاهرة تبدين أمام عيني في محيط الموت دائرة

وكلما رأيتني لعينيك أسيراً

تحل طهران عليك ضيفاً

يناجي الشاعر نفسه في هذه القطعة، ويقول لها أنها زائرة للقبر البعيد، ويقوده الحديث عن ضريح أبيه الذي مات في طهران إلى تذكر ضريح زوجته ، حيث يجمع بين زوجته وأبيه واقعة الموت في المهجر، وهذا ما حمله على الإحساس بمرارة الاغتراب، فأضحت أمكنة مثل: إيران، وطهران، وبيروت بغيضة في نظره؛ لأن أعز الناس إلى فؤاده دفنوا فيها، حتى أنه لم تتح له الفرصة لزيارة ضريحيهما، فاكتفى بأن تقوم روحه بزيارة تلك القبور البعيدة. وأضحى كل ما يحمله لإيران من ذكريات هو مدفن أبيه **(ايران كه مدفن پدردر)**، ولكنه عاد في المصراع التالي ليصور خصوصية إيران في وجدانه في قوله: **(ايران سنك ايچكده يردر)**، وهذا التعبير هو ما أضفى على إيران دلالة موجبة. ولكن حينما ترد أمام عينيه صورة بيروت، يطارده شبح موتها، وحينما يجد نفسه لسحر عينيها أسيراً، يأتي على خاطره ذكرى طهران في ثوب ضيف ينغص عليه حياته، ويجعله يستفيق من أحلامه.

ويسترجع ذكريات بومباى وبيروت من خلال قطعة، يسوق فيها وصفاً لحالتها المرضية التي تتدهور أمام عينيه، ولا يملك أن يدفع عنها هذا الألم، فما كان له سوى النحيب:

يوق چاره بودرد جانـــگدازه هرگون اوله جق بودرد تازه

هرگون شونی سویلر، آغلارم بن:

– صاغلقده مكدر آغلارم بن–

موجب نه أولومدن احترازه؟ صور، يات ده شوسجدهء نيازه:

بومبای نره سیدی، نرده بيروت؟

جانان نه ايدى، نه در جنازه؟(٢٦)

وترجمتها:

لا حيلة أمام هذا الألم الموجع الذي كل يوم في تجدد مفجع

تشتكي كل يوم فأجدني منتحباً

محزوناً باكياً على صحتها

فما السبب في الاحتراز من الموت؟ سل عن هذا، وبتلك السجْدة الضارعة اقنع

فأين كانت بومباى، وأين بيروت؟

وماذا عن الأحبة، وما هي الجنازة؟

يعبر الشاعر في هذه القطعة عن ضعفه وقلة حيلته أمام المرض القاسي في قولــه " **يوق چاره**" ذلك الألم الذي وصفه بأنه موجع "**جانـــگدازه**"، وأنه يتجدد كــل يــوم، حيث كانت زوجته تشتكي كل يوم له آلامها ، ولكنه لم يكن يملك إزاء هــذا ســوى البكاء والنحيب، ويتساءل عن سبب الاحتراز من الموت، فقد وصل في النهاية إلى قناعة بأنه أمر حتمي لا مفر منه، وعلى الإنسان أن يقر بهــذا الأمــر ويــسجد خاشــعاً لله، ويستدعي في ذلك مدن مثل بومباى التي أمضى فيها أياماً جميلة، كما ترتسم أمام مخيلته مدينة بيروت التي تحتضن قبر زوجته، ويسأل عن الأحبة وإلى أين ذهبوا، وعن الجنـــازة بوصفها المشهد الأخير الذي ألقى من خلاله نظرة الوداع على زوجته.

وارتبطت الهند في وجدان الشاعر بالمعاناة التي عاشتها زوجته، وما ترتب عليهـــا من ارتحاله في طريق عودته إلى بلاده، وقد جسد رؤيته للهند في قوله:

برگون دیدی اضطراب ایچنده بن أولمكه گلمشم بوهنده

أولمك دیدی، قهقهه یله گولدم

طویدم كه فقط ایچمدن أولدم

ایتدك بز او آنده، نیم زنده نفرتله وداع هندوسنده

" قالدمی، دیمشدی، یولده برگون

هندستانك دكیزلرنده"([27]) .

وترجمتها:

قالت ذات يوم ويملؤها القنوت جئت لهذه الهند لأموت

قال الموت: سمعت، فبصوت عال ضحكت

إلا أنني من أعماق فؤادي مت

وكنا في ذلك الحين شبه أحياء وودعنا الهند والسند بجفاء

وذات يوم كانت تقول ونحن في الطريق

هل يلقى بي في بحر الهند العميق

ارتكز الشاعر على الحوار في هذه القطعة، كما كشف من توظيف الأمكنة ، حيث وردت من خلال كلمات مثل: (**بوهنده، هندوسنده، یولده، هندستان، دكیزلر**)، وقد تحول المكان عنده إلى مكان معاد، ويتجلى هذا في قول زوجته جئت لهذه الهند كي أموت، فاستخدامه لضمير الإشارة (بو) إلى جانب لاحقة المفعول إليه (هـ) في كلمة (**بوهنده**) يدلل على بغض هذا المكان، وتحوله من مكان أليف، إلى مكان معاد، كما يشعر المتلقي بتحقيرها للمكان، ويعمق هذا الإحساس قوله (**نیم زنده**)، كما عبرت عن مخاوفها أثناء ارتحالها في طريق عودتها لبلادها من أن تقضي في الطريق (**یولده**)، ويلقى بها في بحار الهند (**هندستانك دكیزلرنده**)، فكان الطريق، والبحر، والهند بمثابة أمكنة

موحشة، أشعرها بدنو أجلها؛ ليقينها بطول المسافة التي ستقطعها الباخرة؛ حتى تصل إلى أرض الوطن.

وقد عرض الشاعر– في إحدى قطعاته– لمرآياته حول الأمكنة التي توجهت إليها زوجته، وكان لمرضها العنصر الأساسي الذي عكس هذا الطرح، إذ قال:

بيك علته اوغرادى اوبيكس　　　　هيچ كيمسه لراولمادى مددرس

بالله اونك بيوكدى دردى

درمان! دييه رك فغان ايدردى

تاريك گوزنده پيش ايله پس　　　　هر گيتديكى بلده اولدى محبس

يوقلقسه صوكى بواضطرابك

ممكنمى اولور چيقارمامق سس؟(٢٨)

وترجمتها:

لقد قاست هذه المسكينة ألف علة　　　　ولم يقدم أحد لها المعونة

كانت آلامها عظيمة، وهي تصرخ

راجية العلاج وبالله مستعينة

وشمل الظلام عينها من أمامها ومن خلفها　　　　وصارت كل بلد ذهبت إليها سجناً لها

فلو كان العدم نهاية لذاك الألم

فهل من الممكن ألا يفصح عنه

استطاع الشاعر في هذه القطعة طرح رؤيته عن كل الأمكنة التي زارها زوجته، وقبل أن يسوق رؤيته استهل قطعته بتوصيف الحالة الصحية لها، وقد ارتكز على المبالغة؛ ليصور حجم الآلام التي قاستها، وذلك عبر قوله (**بيك علته**)، كما استعان بالصفة (**بيكس**) التي تعني من لا سند له، ولا حام، أو اليتيمة؛ ليعمق لدى المتلقي ضعف هذه المرأة وقلة حيلتها، ودعم هذه الصورة، بأن أحداً لم يقدم لها العون، وكانت آلامها في

تعاظم، إلا أن تسلحها بالإيمان جعلها تستعين بالله وهي تقاسي ويلات المـرض. وقـد وظف الشاعر اللون الأسود في قطعته؛ ليصور الحالة التي وصلت إليها، والكيفيـة الـتي كانت ترى بها العالم من حولها، فصارت كل الأمكنة التي سافرت إليها بمثابة سجن لها. وهكذا ارتبط المكان في ذهنيتها بالسجن وما أصعب أن يتملك الإنسان مثل هذا الشعور النفسي المدمر، فيتحول المكان إلى مكان بغيض، لا يطيقه ويتمنى أن يرحل عنـه، حـتى وإن كانت ضريبة الارتحال عن هذا المكان هو الموت نفسه.

ب. صورة الوطن:

وفي إطار تناوله لقضية الوطن، يصور الشاعر في إحدى قطعاتـه زوجتـه بمثابـة الوطن، ويعتبر فقدانها فقدان لوطنه، ويعبر عن إحساسه بالغربة، فيقول:

درد اولدی مقیم، چاره گیتدی، گویا وطنم کناره گیتدی؛

بن غربت دائمیده قالدم،

بر تربهء بی امیده قالدم

اقمدن اوماهــپاره گیتدی، بر مطلع شب نثاره گیتدی.

گوردم یوزینی مثال ظلمت،

مطلع اوکا بر ستاره گیتدی[٢٩]

وترجمتها:

سيطرت الآلام وانقضت الحيل وكأن وطني توارى جانباً

في غربة مستديمة أقمت

وفي تربة بأسه مكثت

شقة القمر هذه عن آفاقي ولت ولظلمات لا شروق لها ذهبت

رأيت وجهها أشبه بالظلام

وقد أفلت مثل النجم وولت

يعمد الشاعر لجعل مرض زوجته منطلقاً فكرياً له في طرح رؤاه، كذلك يركن إلى توصيف حالة العجز تجاه مرضها، وكأنه استنفد كل الحيل في سبيل شفائها من هذا المرض العضال. وقد قادته هذه الأحداث إلى الإحساس بالاغتراب، بل عبر الشاعر عن كون هذا الاغتراب اغتراب دائم، وليس مرحلي، وذلك في قوله: (**بن غربت دائميده قالدم**)، وانعكس هذا الإحساس الذي تملكه على وطنه، فيرى أن ما ألم بزوجته، انعكس على وطنه، فانزوى بعيداً، وكأن ضياع زوجته، بمثابة ضياع للوطن. كما ساق في القطعة مكاناً آخر غير محبب إلى النفس، وهو كلمة (تربه) العربية، وجعل نفسه مقيماً في هذه التربة، وليس ذلك فحسب، بل جعلها تربة بائسة.

وتناول الشاعر قضية الوطن عبر قطعة أخرى، يصور فيها المحنة التي يكابدها مما جعله يشعر بالاغتراب رغم وجوده في الوطن، فيقول:

محنتزده يم، محنده پيدا غربتزده يم وطنده حالا

الله كه ضياى عزلتمده

جاناننله انيس وحدتمدر

حسرتزده يم، بچمنده بيجا حيرتزده يم- عدنده- حتى

برگون بكا دير: نينه م گوروندى-

" فكرتزده يم- گچنده تنها"(٣٠)

وترجمتها:

ابتليت وشملتني الهموم وعانيت الغربة رغم أني قي الوطن مقيم

فالله هو ضياء عزلتي

مع الأحبة أنيس وحدتي

تملكتني الحسرة وأنا في مرعى بلا مكان وتضنيني الحيرة ولو كنت في الجنان

وهي تقول لي بدت لي صورة أمي يوماً

فصرت في البال وحيداً منسياً

انتهج الشاعر نهجه- الذي ارتضاه لنفسه- والمتمثل في عرض المآسي والمحن التي يكابدها، لينطلق منها لتشخيص رؤيته للأمكنة، فهذه المحن جعلته يشعر بالاغتراب رغم أنه يعيش بالوطن (**غوبتزوده يم وطنده حالا**)، وفي سبيل إشعار المتلقي بهذه الأحاسيس، استعان الشاعر بكلمات مثل: "**محنت، محن، غوبت، عزلت، وحدت، حسرت، حيرت**" وهذه المفردات محملة بدلالات توحي بالوحشة، والخوف، والتوتر، الأمر الذي يسهم في تصوير حالة الاغتراب الداخلي التي يحياها، ويعزز هذه النظرة السوداوية، وصفه لأمكنه أخرى مثل: "**چمن**"، فالمرعى بما يحتويه من أماكن خضراء من الأماكن التي يأنس له المرء؛ ليروح عن نفسه؛ إذ يبعث في النفس الطمأنينة والراحة، ولكن الشاعر صوره بأنه لا مكان له في ذاك المرعى" **بيجا**"، وحتى لو قدر له أن يكون في جنة عدن، إلا أنه يستشعر الحيرة. وهذا الجو المشحون بالحزن، قاده إلى تذكر ما قالته له زوجته ذات يوم، من أنها ترى صورة أمها، وكأنها تبعث له برسالة عن قرب ملاقاتها لأمها.

ثانياً: البنى المكانية الصغيرة:

تشغل البنى المكانية الصغيرة في مرثية مقبر المساحة الأكبر بين الأمكنة التي وظفها الشاعر، ومن بينها "**البيت**"، و"**القبر**"، و"**التابوت**"، وغيرها.

١. صورة البيت ومفرداته:

يمثل البيت رمزاً للألفة والتوحد، فهو عالم الشاعر الذي يخلو فيه بنفسه، حيث ينعزل عن العالم، ويهيم سابحاً بخياله بين جدرانه الصامتة تتداعى عليه الأفكار والمحبوبة ويتوحدان معاً، فبذلك تتحقق له أحلام اليقظة التي لم يكن بوسعه تحقيقها في الواقع الحياتي خارج بيته، فالبيت للشاعر هو مستودع الأحلام، والذكريات، والطفولة، والألفة، والماضي الجميل. وفي الوقت نفسه يعبر عن الذكريات الأليمة، والحزن، والضياع([٣١]).

كما أن الفكر والتجربة لا يسهمان وحدهما في تكريس القيم الإنسانية، فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة تسم الإنسانية في العمق. ويتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي،

إذ يستمد متعة مباشرة من وجوده ذاته؛ ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظراً لكون البيوت التي سكناها نعيشها مـــرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا مدى الحياة([32]).

وقد أورد الشاعر مفردة (البيت) في أربعة مواضع متفرقة من الـــديوان، حيـــث ساقها مرتين في قطعة واحدة، على حين وردت مرتين في قطعتين، فنجـــده في إحـــدى قطعاته يعيش حلم اليقظة من خلال أمنيته بأن يعود من زيارة قبرها ليجدها تنتظـــره في البيت، يقول:

قلبمده تأثر زوالى،　　　　فرياد ايله شرح ايچون بوحالى.

گاه عودت ايدرده مقبرندن،

أوده اوني بولمق ايسترم بن.

بردن بره فوتنك خيالى،　　　　تغريب قيلار بواشتغالى..

گوكلمده ينه تحشد ايلر

باجمله مقابرك ظلالى([33])

وترجمتها:

وقر في قلبي فجيعة رحيلها　　　　وألوذ بالصراخ لأرثي حالها

وأحياناً عند عودتي من زيارة ضريحها

أتمنى لو أجدها في دارها

وفجأة يبدد شبح موهما　　　　فكرة رجوعها

وفي النهاية تحتشد ظلال المقابر

في فؤادي جميعها

ساق الشاعر في هذه القطعة ثلاثة مفردات للدلالة على المكان، وهي (مقـــبر، أو، مقابر)، وهذه المفردات منها ما هو محمل بدلالات إيجابية مثل، (أو)، ومنها ما هو محمل بدلالات سلبية، مثل، (مقبر، مقابر)، والمكانان المقصودان هنا هما المسكن الذي اتخذتـــه

زوجته، حيث اتخذت من البيت سكناً إرادياً لها، على حين لم تختار القبر مستقراً لها. فالشاعر يتأوه ويشكو حاله، فيما يتردد من وقت لآخر لزيارة قبرها، فيجتر أحزانه وذكرياته، ويفصح عن رغبته في أن يعود من تلك الزيارة ليجدها في البيت، فكأنه اتخذ من القبر شحنة معنوية، حملته على تصور فكرة عودتها للمنزل، ولكن سرعان ما يستفيق من هذا الحلم؛ لكون شبح موتها قد أطل برأسه مرة أخرى؛ ليبدد الفكرة التي راودته، بل تزداد الصورة قتامه حينما يتذكر رحيلها، فيخال إليه ظلال المقابر وقد تراكمت في فؤاده. وتتجلى جماليات صورة البيت هنا في وجود من نحب فيه، فالزوجة في البيت، ليست مجرد زوجة، فهي- إن صلحت- بمثابة القيمة الجميلة التي تضفي على البيت البسمة، والسعادة، وتوفر له عنصر الاستقرار، بل والأمن الاجتماعي والاقتصادي. وهكذا نجد الشاعر يعيش حلم اليقظة عبر توسله لرجوعها للبيت.

وقد عبر الشاعر عن البيت بوصفه عنصراً مصادقاً له في علاقته بزوجته في قطعة قال فيها:

هرگون گيده رك، بش آلتى ساعت   يازمقدى قلمده بنجه عادت

مابعد نهار پر حرارت

هرگون اوراده بولوردى غايت

روحم سه ايدوب أونده راحت   ياقومشولرى ايدوب زيارت

اقشام أوه عودت ايتمك اوزره

ايلردى گلوب بكا رفاقت([٣٤])

وترجمتها:

كانت الكتابة عندي من العادات   وصارت تدريجياً خمس أو ست ساعات

وبعد قيظ نهار شديد الحرارة

كانت تتلمس كل يوم هناك الغاية

أما روحي فكانت تخلد للراحة في بيتها   وإما أن نقوم بزيارة جيرانها

وفي المساء تأتي برفقتي

وتعود إلى البيت في معيتي

ورد ذكر البيت في المصراعين الخامس والسابع، حيث عبر الشاعر عن حجم الراحة التي تجدها روحه في البيت، وقد عمد إلى الإتيان بكلمة (روحم)، بدلاً من (وجودم)، بحيث جعل تلك الراحة التي يجدها في بيتها نفسية بالإضافة إلى كونها جسدية، وما أعظمها من سكينة وطمأنينة نفسية تلك التي يجدها الزوج في بيته. فبعدما يقضي يومه في عمل دءوب، يعود إلى عشه الآمن، ليجده مزدان بأبهى صوره، فيقومان بزيارة الجيران، ثم يعودان أدراجهما إلى بيتهما وملاذهما.

وقد وظف الشاعر عبد الحق حامد مجموعة من الألفاظ الدالة على البيت، حيث تمثلت مفردات البيت في كلمات مثل: " دَر" الفارسية، و" قپولر" التركية، إذ ورد ذكرهما بمعدل مرة واحدة لكل مفردة، كما تكررت كلمتا " اوطه" ، و" ديوار" في موضعين، وأيضاً كلمة "حجرة" العربية، وكذلك تكررت كلمة " سو" الفارسية بمعنى "ركن، جانب" في خمسة مواضع من الديوان منها موضع واحد بمعنى "ركن البيت". ويصور الشاعر غرفته على نحو معاد له، حيث يقول:

مسدود ايسه در، قاليرميسك دور؟ ديوار آچيلوب گچرسك اى نور

برگون قاله مام اوطه مده تنها

هرسو طويارم تحرك پا

چارپار قپولر هواى پرزور بر فكر گلير كفنله مستور

انسانده بو مرتبه پريلك

جنتده اولورمى بويله برحور؟(٣٥)

وترجمتها:

إذا أوصد الباب أتبتعدين؟ تتفتح الجدران لكي أيتها النور لتنفذين

لا أقوى على البقاء وحيداً في غرفتي

لأني اسمع في كل جانب وقع أقدامك

ترتطم الأبواب بفعل ريح عاتية فتأتيني فكرة بالأكفان متسترة

فهي بين الناس ترتقي لدرجة الملاك

فهل في الجنة على هذا النحو حوريات؟

تمثل الأبواب والجدران العوائق التي تحول دون نفوذ الشخص إلى مكان ما، والشاعر حينما تصدى لرثاء زوجته، وصف لنا الوضعية التي استقر عليها بعد أن صار وحيداً في البيت، فيخاطب زوجته التي يخال أنها تسمعه، فيرى أن كون الباب مغلقاً، فهذا لا يحول دون مرورها منه، فلن تقف الأبواب ولا الجدران عائقاً في سبيل الوصول إليه؛ وما ذاك إلا لكونها فيض من نور يمكنها التسلل إلى غرفته، التي لم يعد يقوى على البقاء فيها وحيداً، لأنه يسمع بين الفينة والأخرى وقع أقدامها في كل ركن من أركان البيت.

وتتشكل الصورة الشعرية الدالة على المكان في هذه القطعة عبر مفردات مثل: " **در، ديوار، اوطه، قپولر**"، وهذه المفردات قد أسهمت في تشكيل القيم الجمالية في القطعة. ومثلما تكشف هذه المفردات عن قيم إيجابية تتمثل في التجدد، والاستمرارية، والحياة، فإنها تعبر أيضا عن قيم سلبية مثل الحصار، والعوائق، والحواجز. إلا أن الشاعر نجح في فرض القيم الجمالية الإيجابية للصورة المكانية، فلم يعد الباب، والجدار يمثلان حواجز سلبية؛ لأنه تمثل زوجته نوراً، فلولا هذه الحواجز لما أدرك الناس قيمة النور الذي يتسلل ليخترق هذا الجدار الأصم.

ويلاحظ أن الشاعر قد ارتكز على توظيف الصورة الشعرية السمعية والبصرية، فنجد الصورة السمعية تتمثل في " **چارپار قپولر**"، حيث جعل المتلقي يعيش هذه الأجواء التي يمكن أن تجعل الخوف يتسلل إلى قلبه من خلال الأصوات الصادرة جراء تصادم الأبواب. كما عبرت لاحقة الجمع " **لر**" عن كثرة هذه الأبواب، فلم يعد باب غرفته هو الحاجز الوحيد، بل أن أبواب المترل مجتمعة تسهم في إثراء الصورة السمعية التي

ارتضاها الشاعر. وكذلك نجد الفعل " **طويارم**" يشخص هذه الصورة السمعية، خصوصا حينما أفصح الشاعر عن كنه ما يسمعه وهو " **تحرك پا**"، وزاد هذه الصورة جمالاً في تعبيره بكلمتي "**هرسو**" أي أنه يسمع تحركها في كل ركن من أركان المنزل. وتتمثل الصورة البصرية من خلال كلمات مثل: " **مسدود، آچيلوب، اى نور، كفنله، مستور**". وقد استطاع حامد توظيف ألفاظه بعناية عبر استخدامه لألفاظ موحية مثل كلمة " **تنها**" المحملة بالأبعاد النفسية؛ نتيجة لشعوره بالوحدة لفقدان زوجته، ودعم هذا الشعور من خلال الفعل الاقتداري المنفي " **قاله مام**"، وكلمة " **برگون**"، إذ لم يعد يطيق البقاء في غرفته يوماً وحيداً بلا وليف، ولا أنيس. كذلك توظيفه للأفعال في القطعة في زمن المضارع تعني أنه مازال يحيي هذه التجربة المرة، ويعاني ويلاتها.

ولكننا نجده في قطعة أخرى يعكس صورة مغايرة تماماً لغرفته، حيث كانت زوجته على قيد الحياة ينعمان بعيشة هنيئة، ويصور في قطعته هذه الكيفية التي كانا يستهلان بها يومهما، وحجم السعادة التي كانا يحيينها، فيقول:

ياقهوه، ياچاى ايچردك اركن　　　قالقوب پيانو چالاردى؛ ديركن

اويناردى چوجقلرم برابر

صكره- بوده بلكه رقصه بكزه ر ا-

بردن اوطه مه فرار ايدوب بن　　　حمد ايلرايدم بوكا ايچمدن

هرشى بكا شن گليردى، حق

زوار گليردى دائما شن([٣٦])

وترجمتها:

كنا مبكراً نحتسي شاياً أو قهوة　　　وهي تنهض لتوها وتعزف على البيانو وحينها

كان أولادنا سوياً يلعبون

وبعد ذلك - ربما بالرقص يتمايلون-

وفجأة ألوذ لغرفتي　　　لأشكر ربي على هذا من أعماق مهجتي

كل شيء بالنسبة لي كان مبهجاً

حتى الضيوف يأتوننا دوماً مسرورين

يستعيد عبد الحق حامد ذكريات الزمن الجميل، وكيف كانا يستيقظان مبكـــراً، ويحتسيان سوياً شاياً، أو قهوة، وتنهض زوجته لتسمعه عزب الألحان، وحولهما طفليهما يلهوان، ويتمايلان طرباً، ثم يهرع لغرفته ليعبر عن شكره وعظيم امتنانه لله علـــى هـــذه النعم، كان كل شيء حوله جميلاً، حتى زواره كانوا يبتهجون لهذا الحـــال. ونجـــد أن الشاعر ساق مفردة واحدة تعبر عن المكان في هذه القطعة ، وهي كلمة "اوطـــه" الـــتي حملها بدلالات إيجابية، فجعل منها الملاذ والملجأ له، يختلي فيها بنفسه يحمـــد الله ويـــثني عليه على ما أفاض عليه من أنعم. ولكن المسكوت عنه في هذه القطعـــة هـــو البيـــت، فالشاعر لم يورد كلمة (او) صراحة، ولكنه صور الحياة السعيدة الـــتي تحياهـــا أســـرته الصغيرة في عش يجمعهما مع أولادهما.

ويرى أن الشاعر انتهج نهج الحكي في هذه القطعة من خـــلال توظيفـــه لأفعـــال الحكاية مثل: " **ايچردك، چالاردى، اويناردى، حمد ايلرايدم، گليردى**". وهـــو أمـــر منطقي في إطار استعادة ذكريات الأيام الجميلة التي عاشها مع زوجته وولديها في كنف أسرة سعيدة.

ومن الأشياء اللافتة للنظر في القطعتين السابقتين أن تناول مفردة الغرفة قد اختلف عند الشاعر، فالغرفة أي المكان لم يتغير، ولكم ما تغير هو من يقيم معه بالغرفة، فعلـــى حين أنه أفصح في القطعة الأولى عن عدم استطاعته البقاء بهذه الغرفة، إلا أنه في القطعـــة الأخرى يعرب عن أنها المكان الذي يخلو فيه بنفسه؛ ليعبر عن شكره وامتنانه لله على ما أنعم عليه من كيان أسري آمن مستقر، لا يعكر صفوه أحد، ولا يتعرض فيه للمنغصات التي تكدر عليه صفو حياته. ونخلص من هذا أن المكان يكتسب قيمته وجمالياتـــه ممـــن يقيمون فيه، وليس لكونه يتوفر فيه كل سبل الراحة، فالزوجة هي من حملت الغرفة بهذه القيم الجمالية.

ويرثي الشاعر زوجته في قطعة، يصور فيها مدى الحزن الذي ألم به جراء فقدها، حيث استعان بكلمات دالة على المكان مثل: (**حجره، مكان، جيبينلك، آشيان**)، حيث يقول:

حجره مده گزن هوا مكانك بعضا شو جيبينلك آشيانك

رؤياميسك اى سياه نقطه!

سوداميسك اى سياه نقطه!

روحى ديه مم اوحسن وآنك سن مأتميسك اوبى نشانك

يوق، خواب مماتسك، گريزان

فريادندن بو مبتلانك([37])

وترجمتها:

الهواء الذي يجول بغرفتي سكن لك وأحياناً تصير تلكَ الناموسية عشك

هل أنت حلم أيها الطيف الأسود؟

أم أنت عشق أيها الطيف الأسود؟

لا استطيع أن اسميك روح الحبيبة فأنت مأتمها الذي لا أثر له

كلا، أنت نوم الممات الذي يفر

من صرخات هذا المبتلى

يجسد الشاعر حالة الحزن التي تسيطر عليه عبر خيال خصب، فيرى أن الهواء الذي يجوب جنبات حجرته سكن لها، وكأنه يتنفس تلك الحبيب، كما جعل من الناموسية عش لزوجته، وملاذ لها، ثم يتداركه طيف أسود يخال أنه حلم، أو عشق، ولكنه يفصح عن أنه ليس روح الحبيب، وأقر بأن هذا الطيف ما هو إلا مأتمها الفاني، وعاد ليقول إنه نوم الممات الذي يفر هارباً من أنينه ونواحه. ويلاحظ في القطع السابقة أن الشاعر أورد مفردة غرفة بشكليها التركي والعربي على النحو التالي: (**اوطه مده، اوطه مه، حجره مده**)، حيث ألحق بكل واحدة منها لاحقة الملكية للمتكلم (م)، ولم يأتي بلاحقة

المتكلمين (مز)؛ وذلك ليشعر المتلقي بعظم الوحدة والوحشة الـتي يحياهـا في غرفتـه، كذلك كثف من استخدام حروف الجر، حيث أتي باللاحقة (ده) مرتين، و (هـ) مرة، فالحروف وظرفا المكان والزمان ما هي إلا أدوات لا يظهر معناها إلا في حالة إدراجها في محيط الكلمة والجملة.

٢. صورة التابوت:

كما خص الشاعر التابوت بالوصف، حيث تكررت هذه المفردة في سبعة عـشر موضعاً من المرثية، وإن كان المعدل التكراري لها قد تكاثف في قطعتين، إذ وردت ثلاث عشرة مرة، حيث يقول:

تابوت! او رهنماى مقبر تابوت! او هيكل مكدر

تابوت! او خطيب صم وابكم

تابوت! او برودت مجسم

تابوت! اوسكوت پاى درسر تابوت! او مصيبت مكرر

تابوت! او وحشت معند

تابوت! او مقبر سفر بر(٣٨)

وترجمتها:

التابوت هو من كان للقبر دليلاً وهو من كان تمثالاً محزوناً

التابوت هو ذاك الخطيب الأصم الأبكم

التابوت هو ذاك الفتور المجسم

التابوت هو ذاك الصمت المطبق التابوت هو تلك المصيبة المستمرة

التابوت هو الوحدة الموحشة

التابوت هو القبر المتأهب للرحيل

ساق الشاعر مفردة (التابوت) بوصفها أحد المفردات المكانية ثماني مرات في هذه القطعة، وقد استوجب ذلك توظيف مفردة مكانية أخرى هي (القبر) التي وردت مرتين،

فكلا المفردتين متلازمتان وتتم كل منهما الأخرى، فجعل من التابوت الـــدليل الـــذي يهدي إلى القبر، ووصفه بالتمثال الحزين، كما جسده إنساناً بل رفعه إلى درجة الخطيب الواعظ الذي يبعث برسائل للآخرين- رغم كونه خطيباً لا يسمع ولا يتكلم- مفادهـــا إن مآل الإنسان الطبيعي إلى هذا المكان، وهي صورة بليغة من الشاعر في وصف التابوت بهذه الصفة، وقد عمق هذه الصورة بأن جعله صمتاً مطبقاً. ويلاحظ أن الـــصور الـــتي رسمها للتابوت تكاد تكون كلها صور صماء، يغلفها السكون والصمت لا حركة فيها، حتى أننا نعدم وجود أفعال في أية أزمنة في هذه القطعة؛ وذلك الأمر يتوافق مـــع طبيعـــة الموصوف، فالتابوت بما فيه من مهابة وجلال، يبعث على الصمت والسكون، فإذا مـــر التابوت على جماعة فنجدهم ينهضون، ويلتزمون الصمت احتراماً وجلالاً لهيبة المـــوت؛ لذلك نعدم الحركة في تشخيص صورة التابوت. كما وصفه أيضاً بأنه الوحدة الموحـــشة التي تبعث على الخوف والرهبة، كما جعل التابوت بمثابة القبر الـــذي يـــشد الرحـــال ويتأهب لسفر طويل.

ويصف التابوت في القطعة الثانية بقوله:

**تابوت! او انقلاب خاموش		سرحد روان عقل مدهوش**

تابوت! او خرابه زار اميد

تابوت! او اغبرار جاويد

**تابوت! اوظل حشر بردوش		تابوت! او موت جوش درجوش**

صارمشدى اورروحه چاربالن

بن آچمش ايدم مماته آغوش([39])

وترجمتها:

التابوت ذلك الانقلاب الصامت		وهو مدى لب العقل الحيران

التابوت خرابات للآمال

التابوت هو الغبار الأبدي

وهو أطلال الحشر المحمول على الأكتاف وهو ذلك الموت المتأجج

وكان يطوق تلك الروح بأربعة أجنحة

أما أنا فكنت أفتح صدري للموت

تختلف الصورة التي رسمها الشاعر للتابوت في هذه القطعة عن القطعة السابقة خصوصاً فيما يتعلق بعنصر الحركة، وإن كانت الحركة التي ارتضاها الشاعر في صوره خالية من الصخب والضجيج، فقد جعل التابوت انقلاب، ولكن حركة الانقلاب هنا كان يكتنفها الصمت، وجعله أطلال الحشر المحمولة على العناق، ولكن حركة حمل التابوت على الأعناق هادئة تتميز بالسكينة والأريحية. وقد جعل من التابوت حداً للعقل المتحير، وكأنه أراد أن يقول إنه يضع النهاية للعقول المتفلسفة والتي يمكن أن تدخل في قضايا جدلية عقائدية، كما وصفه بأنه خرابه للآمال والطموحات التي يمكن أن يغوص فيها الإنسان دونما أن يفكر في النهاية الطبيعية التي يمكن أن تأتيه فجأة، وتكتمل الصورة بأن جعله الغبار الأبدي الذي لا يمكن التخلص منه كالغبار الذي يعلق بأشياء أخرى، ويلخص وصف التابوت في جعله الموت الذي يغلي ويتأجج، وحينما اقتطف روح زوجته، لم يتوان في أن يتهيأ هو الآخر لاستقبال الموت فاتحاً صدره.

٣. صورة القبر:

تعد كلمة القبر– وما يدور حولها من معان تؤدي الدلالة نفسها– من أكثر الكلمات تواتراً في المرثية، إذا وردت في مائة وواحد وستين موضعاً، حيث جاءت كلمة "**مزار**" العربية اثنين وثلاثين مرة، فيما كانت كلمة "**مقبر**" التي جعلها الشاعر عنواناً لمرثيته أكثر الكلمات شيوعاً، حيث تكررت في تسعة وثلاثين موضعاً، كما جاءت كلمة "**مقبره**" ثماني مرات، على حين وردت كلمة "**قبر**" خمس عشرة مرة، وتكررت كلمة "**تراب**" في ثلاثة عشر موضعاً، أما كلمة "**تربه**" فوردت خمس مرات، وكذلك الأمر لكلمة "**مدفن**"، وتكررت كلمة "**خاك**" الفارسية ست عشرة مرة، وكلمة "**مقابر**" ثلاث مرات، وكلمة "**طاش**" اثنتا عشرة مرة، فيما وردت كلمة "**طوپراق**" عشر مرات،

والكلمات "مراقد"، و"حفرة"، و"تربت" بواقع مرة واحدة لكل منهم. وهذا الإحصاء يكشف عن ثراء المعجم اللغوي للشاعر، وتنوع ثقافته عبر توظيفه لكلمات عربية وفارسية، حيث وظف- في إطار الكلمات الدالة على القبر- أربع عشرة مفردة، وإن كانت الغلبة للكلمات العربية، إذا وردت في أحد عشرة موضعاً، فيما استخدم الكلمات الفارسية مرة واحدة، والتركية مرتين، وأحسب أن هذا أمراً طبيعياً في إطار الرثاء، فمن المناسب توظيف مفردات لغة القرآن في إطار ذكر مآثر المتوفى، إلى جانب استيعاب اللغة العربية لمترادفات كثيرة، لا تتوفر في اللغتين التركية والفارسية. كما يكشف هذا الإحصاء عن طغيان البنى المكانية السالبة على المرثية، ويدلل على عظم هذا الخطب لدى الشاعر، ومترلة الفقيدة في فؤاده.

وصف الشاعر القبر في إحدى قطعات المرثية، بأنه يتمتع بسر غريب لا يعلمه إلا الخالق، وأنه من أكبر الحقائق دهشة، حيث قال:

مقبر، صوكى در دقايقك بو، بر سر غريبى خالقك بو.

بر نور، كه ميل ايدنجه خوابه،

اينمكده شو بريغين ترابه.

اك يوكسكيدر شواهقك بو، اك مدهشيدر حقايقك بو.

بد بخت، او حقيقت اكلاشلماز،

شانك بو، جهانده لايقك بوا..([40])

وترجمتها:

القبر هو آخر الدقائق وهو سر عجيب للخالق

إنه نور يهبط على هذه الكومة من الثرى

إذا ما مال إلى النعاس

إنه أسمى الشواهق شأناً وهو أروع الحقائق قدراً

أيها البائس تلك حقيقة لا يمكن أن تدرك

فهذا شأنك وهو ما يليق بك في الدنيا

يرسم الشاعر صورة للقبر بكيفية متوازنة محملة بالبديهية والعقلانية، فيرى أن القبر هو أخر الدقائق، بما يعني أنه أخر عهد للإنسان بالحياة، ولكنه سر عجيب للخالق سبحانه وتعالى، لم يطلع عليه أحداً من العالمين، وهي خصوصية تميز هذا المكان عن سائر الأمكنة الأخرى، ويسترسل في وصفه بأن جعله نوراً يهبط على كومة من التراب، إذا مال إلى النعاس، ويعود ليؤكد على خصوصية ذلك المكان، عبر توظيفه للسابقة (اك) التي تدخل على الصفات فتعني صيغة أفعل التفضيل، فيرى أنه أسمى الشواهق علواً، وهو وإن كان من الحقائق إلا أنه أكثر الحقائق دهشة، ويلتفت إلى الغافل عن حقيقة القبر بقولة إن تلك الحقيقة لا يمكن أن يدركها كل شخص خصوصاً إذا كان غافل القلب، فآن له أن يقف على خصوصية ذلك المكان؛ وذلك لمحدودية إمكاناته العقلية، ثم يسخر منه بقوله إن سيحيى على هذا النحو؛ لأن هذا ما يستحقه بسبب جهله.

ويقف الشاعر عاجزاً أمام القبر، وقد وصفه بالعمق، حتى أنه ساوى بين عمقه وعمق الله سبحانه وتعالى؛ لكونه محاط بالأسرار الربانية التي لا يعلم كنهها سوى الحق جل شأنه، فيقول:

يارب، بومزار پك درين در   **عمقا دينيلير سكا قرين در**

بزجه بومی، يوقسه، قربگاهك؟

دوشمزمی بوفرقته نگاهك؟

جانان گبی طوپراغی حزين در   **يادی گبی شكلی دلنشين در**

بومقبره نك ايچنده يارب

بالجمله ملائكك دفين در([41])

وترجمتها:

يا إلهي إن هذا القبر جد عميق   ويقال إنه يضاهيك عمقاً

فهل هذا مكاننا للتقرب إليك؟

رباه أما تلقي نظرة على ذاك الافتراق؟

فثراه محزون كما الحبيب وشكله لطيف كالعدو

إلهي إن كل ملائكتك

في هذا القبر مدفنون

يركن الشاعر إلى العقل في قطعته هذه، فيستهلها بأسلوب النداء عبر كلمة (يارب) العربية، والتي يقصد بها الدعاء والضراعة؛ وهذا الاستهلال منه يجعلنا نتوقع حالة من الرضا والتسليم بقضاء الله، على عكس بعض القطعات التي كانت تسيطر عليها اليأس والتشاؤم؛ لكون القلب هو العنصر المهيمن على القطعة. فيفصح عن أن هذا القبر عميق، ولم يكتف بهذا بل جعل عمقه يضاهي عمق الذات الإلهية سبحانه وتعالى، أي أن ما يشتمل عليه القبر من أسرار يحاكي الأسرار الإلهية، وبعد أن مهد لصورة القبر ركن بعد ذلك إلى استخدام أساليب الاستفهام عبر اللاحقة (مى)، فكان القبر هو العنصر المحوري في استفساراته، فيسأل عن كون هذه المفردة المكانية هي المكان المناسب للتقرب إلى الله، كما أنها أيضاً كانت عنصراً مسبباً في الفرقة، وتتشكل صورة القبر في وصف الشاعر بأن ثراه حزين كالحبيب تماماً، ومظهره يبدو لطيفاً، ولكن أية لطافة إنها لطافة خادعة كالعدو، ثم يختم القطعة بتكراره للدعاء بكلمة (يارب)، مع الاستعانة بكلمة (مقبره) العربية ليؤكد على أن كل ملائكة الله دفنوا في ذلك القبر، أي أن ذلك القبر يحتضن الخيرين من البشر بمن فيهم زوجته بطبيعة الحال.

كما وظف الشاعر مفردة القبر في إحدى قطعاته؛ ليعبر من خلالها على نظرته السوداوية لكل شيء جميل حوله، لدرجة أنه يرى ما حوله قبراً، فيقول:

مطرب مقبر، نديم مقبر گلشن مقبر، نسيم مقبر

مقبر گوروروم باقنجه ابره

جارى گورووم شوهرى قبره

بن مقبر، ايكى يتيم مقبر جانان دها بر اليم مقبر

سن نورگبی گلیرسك؛ آنجق

برسنده اولور عديم مقبر[٤٢]

وترجمتها:

صار المطرب قبراً، وكذلك النديم وغدا الروض قبراً وأيضا النسيم

حتى أنني عندما أنظر للسحاب أراه قبراً

كما أرى هذا النهر الجاري قبراً

فأنا قبر، واليتيمان أيضاً قبر والحبيبة كذلك قبر مؤلم

فأنت تسطعين كنور؛ ولكن

القبر يصير عدماً على أعاتبك

لم يشأ الشاعر في هذه القطعة تصوير بنية القبر المكانية مثلما فعل في القطعتين السابقتين، ولكنه أتى بالجديد، حيث اتخذ من هذه المفردة المكانية منطلقاً له في تشخيص العالم الذي يرتثيه، إذ جعلها موصوفا، فكان كل العالم من حوله قبراً، فصار المطرب قبراً، والنديم قبراً، ووصف مكاناً جميلاً محبباً إلى النفس مثل الروض بالقبر أيضاً، حتى السحاب يخاله قبراً، والنهر المتدفق بالخير رمز الحياة والنماء يحسبه قبراً، وجعل من نفسه قبراً، وكذا ولداه اليتيمين قبراً، والحبيبة صارت في زعمه قبراً ولكنه يختلف عن كل القبور فهي قبر مؤلم، وتهل عليه تلك الحبيبة مثل نور، ولكن هيهات، فإن هذا النور يصبح على أعاتبها قبراً. وهكذا نلاحظ تكثيف الشاعر من توظيف المفردة المكانية "مقبر، قبر" والتي ورد ذكرها في عشرة مواضع، وهي نسبة مرتفعة جداً، إذا ما قيست بعدد أبيات القطعة، ولكنها تكشف عن الحالة التي تسيطر على الشاعر، والتي جعلته يوظف هذه المفردة المكانية المحملة بالدلالة السلبية ليصف بها كل شيء جميل حوله. ولكن يمكن القول إن هذه الشخصية القلقة للشاعر التي تجعله يرى العالم من حوله قبراً، وينظر إلى كل ما حوله نظرة سوداوية، وأحياناً نجده على العكس من ذلك راضي بما قسم الله له، مؤمن بقضاء، مردها إلى اللحظة التي يكتب فيها، ونوعية البنية التي تسيطر عليه حال الكتابة، فإذا كان

محكوماً ببنية القلب تسيطر عليه النزعة السوداوية، ويرى كل ما حوله أشبه بالعبث ولا طائل منه، أما إذا كان محكوماً ببنية العقل، فالأمر يختلف، حيث يسلم ويقنع ويرضى بنصيبه.

وفي إطار الحديث عن مفردة القبر بوصفها أكثر المفردات المكانية الصغرى تواتراً في المرثية، نجد أن هناك الكثير من القطعات من بين ثنايا المرثية التي تشهد على سعى الشاعر إلى أنسنة عناصر الطبيعية المختلفة من جماد متمثلاً في القبر وشاهد القبر، إلى نبات، وأيضاً جماد. كما سعى الشاعر في قطعات أخرى إلى إضفاء بعداً جمالياً على القبر، وتحميله بدلالات إيجابية لا عهد لنا به، ونسوق بعض النماذج التي وظفها الشاعر في هذا الإطار على النحو التالي:

أ. أنسنة الجماد والنبات والطير:

سعى الشاعر في إطار توظيفه لكلمة "مقبر" إلى جعل القبر إنساناً، يشعر ويتألم، مسبغاً عليه تلك الصفات الإنسانية عبر استخدام أدوات النداء تارة، واستخدام فعل القول "**ديمك**" تارة أخرى، وفي إطار مناداته للقبر نجده يقول:

اى قبرى گولن بو اشك تردن   **اى سنگى رقيق برجگردن**

معناليميدر بوگون بوگريه؟

سندن صورارم: نيچون بوگريه؟

رفع ايت بو ترداتى سردن   **وير حامد كه جواب يردن**

ديوار صيزينتيسيله بى فرق

لايقمى قان آغلايم كدردن؟(٤٣)

وترجمتها:

يامن يضحك من هذه الدموع المنهمرة قبرها   يامن أرق من الكبد شاهد قبرها

ألهذا النواح اليوم معنى؟

استفسر منك ألهذا البكاء مغزى؟

ادفعي عن رأسي هذا الهواجس أجيبي حامد من مثواك

فهل من اللائق أن يستوي بكائي دماً

حزناً عليك مع رشح الجدار ؟

يخال الشاعر القبر إنساناً ويسخر من ضحكاته على الدموع التي الهمـرت حزنـاً على الفقيدة، وكأنه يسخر من أنا الشاعر على بكائه ونحيبه، وكأنما يريد ليقـول لـه لا تخشى عليها فإني رحيم به، وأكد على هذا المعنى قوله إن شاهد قبرها أرق من الكبد، ثم يلتفت إلى توظيف الاستفهام، فتارة يسأل نفسه عن معنى هذا البكـاء، وتـارة يـسأل الفقيدة عن مغزى نواحه ونحيبه، وهو يدرك أنه لن يجد أجوبة على أسئلته هذه، ولكـن الهواجس التي سيطرت على فكره جعلته مشتت البال؛ لذا يطلب إليهـا أن تجيبـه مـن مثواها وتدفع عنه الوساوس، ثم يعقد موازنة بين بكائه الذي وصفه بأنه دماً، وبين رشح (بكاء) الجدار الأصم، وكأنه يريد ليقول إذا كان الجدار يرشح بعض الماء فسوف يجـد من يهرع لمداواته؛ حتى لا يسقط ويهلك من حوله، أما هو فيذرف الدمع دماً، ولكنه لم يجد من يقف بجانبه؛ ليخفف عنه وطأة الغربة؛ فلذلك أحس بالوحشة بل وبالاغتراب، إذ لم يجد من يشعر بآلامه ويقدر تلك المشاعر والأحاسيس الجياشة، فلذا لجأ إلى الاستفسار والاستهزاء من تلك المشاعر، فوجد أنه لا معنى ولا مغزى لشكواه.

وفي إطار استخدامه لفعل القول نجده يقول على لسان القبر:

اى يار وفا شعار، بكله! چوق دم ايده مز گذار، بكله!

بكلرسه ك اگر بنى، نه دولت

سن، بيتمز ايسه ك بيتر بو حسرت

بيتسون غم روزگار، بكله بر گون ايدرم فرار، بكله!

بن بكليورم او وقتى هر آن

هر آن بكا دير مزار: بكله![٤٤]

وترجمتها:

أيتها الحبيبة يامن الوفاء شعارها انتظري لن يمر وقتاً طويلاً فانتظري

ما أسعدني لو انتظر تيني

فإن لم تكفين فإن مآل هذا الشوق إلى زوال

انتظري ولتنتهي أوجاع الزمان انتظري فإني أتحين فرصة الهروب إليك

فإني أترقب هذا الوقت دوماً

ولطالما قال لي القبر انتظر

ارتكز الشاعر في هذه القطعة على صيغة الأمر للمخاطب، حيث وردت في خمسة مواضع عبر كلمة (بكله)، فقد كان حديثه موجهاً لزوجته، فبعد أن وصفها بأن شعارها الوفاء، قال لها انتظري، ثم استدرك قائلاً إنه لن يمر وقتاً طويلاً، وكأنه يريد ليقـــول لهـــا سوف ألقاك قريباً فانتظري، وهذا الانتظار سوف يشعره بالسعادة، وهذا الترقب سوف يزيد من لوعة الشوق، أما إذا تعجلت فإن هذا الشوق الجامح مآله إلى زوال، كما يسعى لتحين فرصة الهروب إليها، ويترقب الموت ليلتقيها، ثم يلتفت إلى القبر ويجعل منه إنساناً يشعر ويحس بل ويتكلم ناصحاً ليقول القبر له انتظر فلم يحن بعد موعد الالتقاء بالفقيدة، فكان رد القبر عليه جامعاً مانعاً، فبعدما كان حديثه موجهاً لزوجته الميتة، تدخل القـــبر ليقول له لا تطلب إليها الانتظار، فليس لك الحق في هذا، وجاء الدور على لأقول لـــك إنك ما يجب عليه الانتظار. ويلاحظ تعدد الأنماط الأسلوبية في القطعة، فبالإضـــافة إلى أسلوب الأمر هناك النداء في (اى يار)، وهناك أمر الغائب في (بيتسون)، والـــشرط في (بكلرسك)، (بيتمز ايسه ك)، وكل هذه الأساليب تسهم في تعميق الفكرة، وإضـــفاء الأبعاد الجمالية للقطعة، والتي تنعكس بطبيعة الحال على المتلقي.

ويناجي الشاعر– في قطعة أخرى– الحجر ولعله قصد به شاهد القبر سائلاً إيـــاه عما إذا كان قد أحس بزوجته، فنجده يقول:

سز كشف ايديكز بوىٔ، چيچكلر:　　ضايع نه دن اولدى هب امكلر

قلبم گبی سك او نوره مدفن

اى طاش، اوىٔ حس ايدرميسك سن؟

قوشلر، او فدائى وارمى بكلر؟　　اول روحه آچلديمى فلكلر؟

قوردلرمى ييور او جسم نازى؟

يا دعوته گلديمى ملكلر؟(٤٥)

وترجمتها:

أيتها الزهور عليك أن تبوحين　　لماذا تبددت كل الجهود وتقولين؟

فأنت مدفن لذاك النور مثل قلبي

أيها الحجر هلا أحسست بها؟

أيتها الطيور هل من حارس على تلك الشجيرة؟　　أما فتحت السموات لتلك الروح؟

أتأكل الديدان ذاك الجسد الرقيق؟

أم نزلت الملائكة للدعاء؟

من اللافت للنظر أن الشاعر ارتكز في هذه القطعة على أنسنة النبات والجماد والطير، فعندما تعرض لذكر النبات خاله إنساناً، ولم يستخدم أداة النداء، ولكنه طلب إلى الزهور أن تبوح له، وتفصح عن الأسباب التي جعلت كل الجهود المبذولة تذهب هباءً، وشبه هذه الزهور تشبيهاً جميلاً بأن جعلها مدفن للنور، والذي قصد به زوجته بطبيعة الحال، فما أجمل أن تكون الزهور مدفناً، ولكنها لا تستوعب أي شخص، بل ما يمكن أن تحتضنه هو النور فقط، وكذلك الحال لقلبه الذي وقرت فيه الحبيبة، وجعلت منه مسكناً لها، ولكنه حينما تعرض لأنسنة الجماد توجه له بالنداء عبر أداة النداء (اى)، وفيها يسأل الحجر، أو لنقل شاهد قبرها عما إذا كان قد رق لهذا الجسد الرقيق، وأحس بها وهي بين جنباته، وما أصعبه من سؤال، وإن كان الاستفهام ينسحب على معنى الإنكار في هذه الحالة، وحينما كان بصدد أنسنة الطير، نجده يوجه سؤالاً للطيور أيضاً،

ويسألها عما إذا كان هناك حارس يقوم على حراسة تلك الشجيرة الجميلة؛ لأنه لا يريد أن تتخطفها أعين الناظرين. ويلاحظ أن عماد هذه القطعة الاستفهام والنداء، وكان النداء من الأساليب المهمة التي استوجبت توظيف الاستفهام عبر اللاحقة (مى).

ب. دلالات إيجابية للقبر:

على الرغم من أن السياقات التي تتواتر فيها كلمة "القبر" دائماً ما تكون محملة بدلالات سلبية تقشعر لها الأبدان، وتنفر لسماعها الآذان، إلا أن الشاعر قد أسبغ على هذه الكلمة معان إيجابية، حتى أننا نجده في إحدى قطعات المرثية يصف قبر زوجته بأنه جميل، فيقول:

يك چوقسه ده، آه! بونده امثال　　　　ايتمكده شعورمى بو اخلال

اولدم بوگوزل مزاره مفتون

زيرا اوله ماز فنايه مقرون

اولدم بن، أوت، بوخاكه ميال　　　　زيرا اوكا كيمسه ايتمز اقبال

وار اول ينه اى مبارك اقليم

بولدك بكا بر تسلىء بال(٤٦)

وترجمتها:

آواه! لو كان في موتك الكثير من العبر　　　　فهذا ما يحمل أحاسيسي على الضجر

فقد صرت بهذا القبر الجميل مفتوناً

لأنه لا يمكن أن يكون للفناء قريناً

حقاً كنت لذاك الثرى تواقاً　　　　لأن أحداً له غير ميال

عش أيها البلد المبارك مجدداً

وواسني بتسلية لخاطري

يستهل الشاعر قطعته بالتعبير عن الشكوى والأنين من خلال توظيفه لكلمات (اه) المحملة بدلالات تعبر عن الحسرة والألم، ويرى أن واقعة الوفاة تتوفر فيها الكثير من

العبر، مما حدا به إلى الإحساس بالضجر، إلا أنه يصدم المتلقي بوصفه للقبر بأنه جميـــل، وأكد على أنه مفتون به، كما يجسد ضمير الإشارة (بو) أنه قصد قبر زوجته؛ لكنه يملك المعطيات والقناعات التي جعلته يضفي هذه القيمة الجميلة على القبر، المتمثلة في كونه غير فان، حتى أنه صار تواقاً لهذا الثرى، الذي ينفر منه البشر؛ مؤملاً أن يلتقيها. ونـــرى أن الشاعر قد ذهب في نهجه بامتداح القبر إلى معالجة ثنائية الموت والحياة بكيفية تعبر عـــن وعي ثقافي إسلامي؛ ويتجلى هذا في تعليله لافتتانه بالقبر؛ لكونه لا فناء له، فـــإذا كـــان القبر مكاناً موحشاً يدخل الرهبة على النفوس، إلا أن فيه الخلود والحياة السرمدية التي لا موت فيها.

كما سعى إلى تعظيم مكانة هذا القبر، وذلك في إطار عقد موازنة بين أنا الـــشاعر وقبر زوجته، فرجح كفة القبر على كفته، وجعله أعلاً قدراً منه، إذ يقول:

أولدك سه ده، بر حيات ايدك دون — أولدك بكا ويرمه يوقمى براون؟

أولدك، نصل ايليم تحمل؟

أولدك، أولوم ايليور تشكل

أولدك،سكادر بوعمر دوشكون — قبرك نظرمده بندن اوستون

سن أولدك، أولوم گوزل ديمكدر

أولسه م ياراشير غمكله هر گون([47])

وترجمتها:

إن كنتِ قد متِ، فبالأمس بين ظهرانينا تحيين — متِ فهلا بصوت إياي تنادين؟

متِ، فأن لي التحمل؟

متِ، والموت أمام ناظري يتجسم

متِ، وهذا العمر المنتقص نصيبكِ — وأضحى قبرك في ظني أعظم مني

متِ، فأكسبتِ الموت معنى جميلاً

وخليق بي لو متُ بعشقكِ كل يوم

يلاحظ أن الشاعر كثف من استخدام المصدر (**اولمك**) في زمن الماضي الشهودي مع ضمير المخاطب (**سن**) ،حيث ورد في ستة مواضع، وهو ما يعكس عـــدم تـــصديقه لواقعة الموت، كما أن تكراره لهذه اللفظة يعد أحد الملامح الأسلوبية المهمة في القطعـــة والتي تعكس معنى الدهشة، كما أبرزت الثنائيات الضدية في مفردات (**اولوم، وحيات**) بعداً جمالياً على القطعة. وقد بني أفكار قطعته على هذا الفعل (**اولدك**)، كما اســـتخدم الاستفهام عبر الأداة (**مى**)، و(**نصل**)، الأولى يتوجه فيها بالسؤال لزوجته المتوفـــاة بـــأن تناديه، فهو يمني نفسه بسماع صوتها، والثانية تعبر عن إنكار تحمله لهذا الخطب الجلل، ثم انتقل إلى إضفاء دلالة إيجابية على القبر، حينما ارتأى أن قبرها أعظم قدراً ومكانة منـــه شخصياً، لأنه احتوى هذا الجسد في الوقت الذي تخلى هو عنها، فأضحت قيمته تتضاءل أمام مكانة القبر، وكأنه يجلد ذاته ويعاتب نفسه على تركه إياها. وفي إطار امتداح القبر لم يفته أن يصف الموت بصفة غير مألوفة، بأن قال إن موت زوجته قد أكسب المـــوت ذاته معنى جميلاً، فلا غرو لو مات بعشقها كل يوم.

وقد ذهب الشاعر- في موضع آخر- من مرثيته لإضفاء قداسة على القبر، بأن دعا الله أن يستشهد على أعتابه، حيث قال:

يارب، چكه مم بو اضطرابى   حق چكه مم حضور وخوابى

تبديل بيور بو حالى آرتق،

ألويردى بو گورديكم قراكلق

حس ايتميه يم بو اغترابى   بر صفر اوله يم بيتير حسابى

قبرنده اونك بنى شهيد ايت

ألويردى ترابنك عذابى(48)

وترجمتها:

إلهي، لا طاقة لي لتحمل هذا العذاب   ولا قبل لي لاحتمال الراحة والنوم

أبدل رباه هذا الوضع المتأزم

فكفاني ما لمسته من ظلام

فلم أعد اشعر بهذا الاغتراب　　　　فلأكن عدماً وينتهي الحساب

اجعلني على قبرها شهيداً

واكفني يا إلهي عذاب التراب

يرفع الشاعر أكف الضراعة إلى الله جل وعلى؛ ليعرب عن عدم استطاعته تحمل هذا العذاب الذي يعيشه، حتى أنه أفصح عن عدم تمكنه من الاستمتاع بالراحة، أو النوم، ويطلب إلى الله أن يغير هذا الوضع الصعب، إلى الحد الذي جعله يفقد الإحساس بكل شيء حوله بما فيها الاغتراب نفسه، ويتمنى لو كان عدماً، وينتهي حسابه، ثم يلتفت إلى قبر زوجته، ويطلب إلى الله أن يلقى الشهادة على قبرها، وكأن هذا القبر بمثابة مكان مقدس، يريد أن يلفظ أنفاسه الأخيرة عنده، ويلقى من يحب، وحينها يدعو الله أن يكفيه عذاب التراب. يلاحظ في هذه القطعة ارتكاز الشاعر على بعض الملامح الأسلوبية مثل الأساليب الإنشائية، فنجد النداء في كلمة (يارب) العربية محذوف الأداة بما يعني قربه من الله سبحانه وتعالى، والغرض من النداء هنا الدعاء والضراعة، أما الأسلوب الإنشائي الأخر فكان في (**بنى شهيد ايت**)، وهو أسلوب أمر، لكنه يخرج عن معنى الأمر العادي؛ ليحمل دلالة التمني والتوسل، كذلك تكرار الفعل (**چكه مم**)، والثنائيات الضدية في (**حضور وخوابى**)، وتناسب الألفاظ في (**قراكلق، تراب، قبر ،حساب ،صفر، شهيد عذاب**) وهذه السمات الأسلوبية تسهم في تقوية المعنى وتأكيده، وإثارة العواطف الكامنة لدى المتلقي، وإضفاء الأبعاد الجمالية على القطعة.

ويعبر الشاعر عن حالة اليأس التي تلبسته وجعلته يرى العالم بأسره قبراً، وقد ساقته هذه الحالة إلى إضفاء دلالة إيجابية على القبر،عبر وصفة بالجنة، وذلك في قوله:

آرتق چكه مز گوكل بهارى　　　　سومز بونسيم حيله كارى

الله ايچون اى صباح، گولمه!

اى چهرهء انشراح، گولمه

اژدر صانیرم بوجویباری   برتازه قیز آکلارم چناری

گه عالمی بر مزار، گه ده

جنت گورویورم گوزم مزاری([49])

وترجمتها:

أضحى الفؤاد للربيع غير محتمل   ولم يعد يهوى هذا النسيم المحتال

استحلفك الله ألا تضحك أيها الصباح

وألا تبتهج أيها الوجه ذو الانشراح

أظن أن هذا النهر أفعى   وأدرك أن شجرة الدلب فتاة غضة

تارة ترى عيني العالم قبراً

وتارة يترأى لي القبر جنة

يصف عبد الحق حامد الوضعية التي استقر عليها قلبه، إذ صوره بأنه لم يعد يطيق الربيع، حتى النسيم أضحى خادعاً في مخيلته، ثم نجده يلتفت إلى الصباح ويستحلفه بالله ألا يضحك، فقد تحول كل شيء جميل في نظره إلى بغيض، فهذا النهر المتدفق صار أفعى خادعة، فكان يرى العالم قبراً، وتارة أخرى يحسب القبر جنة. فقد شخص في هذه القطعة حالة الاضطراب التي يعانيها، وجعل من القلب (**گوكل**) العنصر المحوري، ولم يشأ أن يقل (**گوكلم**) سعياً منه إلى عدم شخصنة الهموم والأحزان، كما أن كلمة (**گوكل**) تتوافق مع المفردات التي استدعاها في القطعة مثل: (**بهار، نسيم، صباح، جويبار، چنار، جنت**). وفي إطار حالة الرفض، واليأس التي يعانيها، استعان بألفاظ مثل: (**چكه مز، سومز، حيله كارى، گولمه، اژدر**)، وقد أفضت الهموم والأحاسيس القلقة التي يقاسيها إلى حالة من التشتت، ولكنه لم يوظف كلمة (**گوكل**) في توصيف حالة التشتت والضياع الذي يحياها، ولكنه أتى بكلمة (**گوزم**)، إذ حول المحسوس في بداية القطعة إلى ملموس؛ ولذلك أورد ضمير الملكية (م) مع كلمة (**گوزم**)، فلم تعد عينه ترى مفردات المكان البسيطة مثل النهر أو شجرة الدلب بوصفها مفردات سلبية مثلما كان

يحسها القلب، ولكنها كانت ترى العالم بأسره قبراً، وصار القبر ذلك المكان الموحش في عينه جنة؛ وما ذاك إلا لكون أحب إنسان إلى قلبه صار أحد ساكنيه.

وقد أضفى الشاعر بعداً جمالياً أخر على القبر، وذلك عندما تعرض لرثاء زوجته في إحدى قطعات مرثيته، إذ يصفها بأنها قبره وملاذه:

ای زیب مزار ومسکنم سز　　　　جانان ایله برنشیمینم سز

باقدقجه سزه دنیلسه شایان

اكدار هب اختراع انسان

وادیء كدرده رهزنم سز　　　　حامیء سرور وشیونم سز

محتاج صفاكزم سزك بن

اوغلمله قيزمسكز بنم سز(٥٠)

وترجمتها:

يا قبري وملاذي المزدان　　　　أنت محفلي ومعشوقتي

وكلما أنعمت النظر إليك، فخليق بك

لو يقال إن كل الأحزان من صنع الإنسان

فأنت في وادي الأحزان قاطعة لطريقي　　　　كما أنك درع لسعادتي وأنيني

وأنا محتاج لصفائك

لأنك في مقام ابني وابنتي

هذه القطعة وإن كانت تنصب في المقام الأول على رثاء الزوجة، إلا أن الشاعر أتى بوصف جديد لا عهد لنا به، فقد استدعى مفردة القبر ووظفها في وصف زوجته، إذ استخدم النداء ليقول لها أنت قبري ومسكني (مزار ومسكنم)، ولم يرتض أن تكون قبراً ومسكناً له فحسب، بل سبقهما بالصفة (زيب)؛ ليضفي على ذاك القبر صفة الحسن والبهاء، فمكان مثل القبر لم يكتسب عنده هذه القيمة الجمالية، إلا بعدما احتضن زوجته؛ وهذه الصورة الجديدة تكشف إلى أي مدى يستشعر الشاعر قيمة المكان،

والكيفية التي استطاع من خلالها إضفاء بعداً جمالياً على هذا المكان المـــوحش، وهكـــذا صار على نهجه في رثائه لزوجته الحبيبة، فيرى أنها محفله ومعـــشوقته. ومـــن الظـــواهر الأسلوبية اللافتة للنظر في هذه القطعة استخدامه لضمير المخاطبين (سز) في إطار مخاطبته لزوجته، إذ تكرر في تسعة مواضع، مما يعني أنه سعى إلى توقيرها وتعظيم شـــأنها وهـــي ميتة، فربما كان يخاطبها وهي على قيد الحياة بضمير المخاطب (سن)، ولكن هيبة الموت وجلاله وقيمة المتوفى وحرمته جعلته يفضل ضمير المخاطبين (سز) على ضمير المخاطب(سن).

الخاتمة:

- خلصت الدراسة إلى أن الشاعر عبد الحق حامد شرع في نظم مرثية مقبر على مرحلتين، المرحلة الأولى أثناء تواجده في الهند بصحبة زوجته المريضة، أما المرحلة الأخرى فكانت بعد وفاة فاطمة، وذلك على عكس القناعات السائدة والتي تذهب إلى أن الشاعر نظم المرثية على أثر وفاة زوجته.
- أثبتت الدراسة أن الشاعر وظف نوعين من البني المكانية، وهما: البني المكانية الكبيرة متمثلة في المدن، الوطن، الأرض، البحر، والنهر، وبني مكانية صغيرة مثل: البيت، الغرفة، التابوت، والقبر، وقد سيطرت البني المكانية الصغيرة على المرثية بشكل لافت للنظر، كما احتلت مفردة (**مقبر**) المساحة الأكبر من بين الأمكنة التي أتى بها الشاعر، وهو ما يتسق مع عنوان العمل، وجلل الخطب.
- طرح الشاعر رؤيته للأمكنة التي وردت في ثنايا منظومته من خلال رؤيته الذاتية، وأيضا عبر رؤية زوجته، وكان لحادث مرض زوجته، ومن ثم وفاتها العنصر المهيمن على توصيفه لهذه الأمكنة، فكان يعمد لجعل مرض زوجته منطلقاً فكرياً له في طرح رؤاه، وكذلك يركن إلى توصيف حالة العجز تجاه مرضها. وقد تجلى هذا الشعور عبر أحد الملامح الأسلوبية في توظيفه لكلمة (**چاره**) التي وردت في المنظومة بواقع ست مرات، منها التعبير (**يوق چاره**) الذي تكرر في موضعين، و(**چاره گيتدى**)، و(**هيچ چاره**)، وكذلك تكرار كلمة (**يوق**) التي تعبر عن الرفض وعدم التصديق في خمسة وثمانين موضعاً من المرثية، كما استعان ببعض الكلمات الدالة على الحسرة والألم مثل، (**ايواه**) حيث وردت اثنتان وعشرين مرة، وكلمة (**آه**) والتي ذكرت خمس وعشرين مرة، وكلمة (**زار**)، حيث وردت في المرثية عشر مرات، وكذلك ساق كلمة (**فرياد**) اثنتان وثلاثين مرة.

- لخص الشاعر نظرة زوجته لكل الأمكنة التي توجهت إليها بأنه سجن لها، وهذا الأمر لم يكن منه على سبيل المبالغة، فعندما تثقل على المرء العلة، وتتدهور حالته الصحية، لا يمكن أن يحس بجماليات المكان الذي يعيش فيه، فيندفع في هذه اللحظة بكل جوارحه إلى التفكير في العودة إلى وطنه؛ أملاً في الشفاء، وعندما يشعر بدنو أجله يقوده تفكيره إلى أن يواري الثرى في موطنه ومسقط رأسه.
- لم يكتف الشاعر من توظيف مفردة " **وطن**" في منظومته، إذ وردت في ثلاثة مواضع فقط، ولعل مرد ذلك إلى إحساسه بالتشتت، وإن كانت وفاة زوجته ودفنها خارج حدود الوطن أمراً يستوجب منه التكثيف من فكرة الحنين إلى الوطن، ولكن ضياع زوجته، جعله منشغلاً بوصف القبر ومفرداته، وكان ذكره للوطن في إطار إحساسه بالاغتراب، وفقدان زوجته بمثابة انزواء للوطن، فكانت وفاتها المحور الرئيس لرؤيته للوطن، بحيث أضحى تغييب زوجته عن الحياة، تغيباً للوطن في منظومته.
- استدعاء الشاعر لشخص أبيه الذي توفي في إيران، على خلفية ذكره لبيروت التي ماتت فيها زوجته، حيث إن المكان هو العنصر المشترك المحرك لأحاسيسه ومشاعره.
- بلور عبد الحق حامد علاقة المرأة بالمكان، فالعلاقة بينهما علاقة تلازمية، ومن العناصر المهمة في استفزاز ملكات الشاعر الدفينة، فقد أكسب المكان دلالات إيجابية عندما كانت زوجته على قيد الحياة، على حين نجده يصف المكان نفسه بصفات سلبية عندما خلى من محبوبته، وقد تجسد هذا الأمر في رؤيته للبيت، ففي حياة زوجته كانت رؤيته للمكان إيجابية، على حين تحول المكان نفسه إلى مكان معاد بعد وفاتها.
- أظهرت الدراسة شخصية الشاعر القلقة الرافضة لما حولها من أحداث، والتي ترى كل شئ جميل تراه بغيضاً، ويعزى هذا إلى الحالة المسيطرة عليه، فإذا

احتكم للعقل نجده قانعاً راضياً، أما إذا احتكم للقلب والعواطف فإن النظرة السوداوية تسيطر عليه.

- حمل الشاعر مفردة القبر بدلالات إيجابية على عكس المفاهيم السالبة التي تحاط بهذه المفردة، فتارة يصفه بأنه جميل، وتارة أخرى يتمنى أن يلقى الشهادة على أعتابه.

هوامش البحث:

(١) اسم المكان هو أحد مشتقات الفعل، أو المصدر على خلاف في ذلك، وهو اسم لمكان وقوع الحدث، وهو على وزن مَفْعَل إن كان معتل اللام مطلقاً، مثل مرعى "لمكان الرعي"، وعلى مَفْعِل إن كان صحيح اللام مكسور العين في المضارع، مثال ذلك مَعْرِض "لمكان العرض"، أو كان صحيح اللام معتل الفاء بالواو، مثل موعد "لمكان الوعد". ومن غير الثلاثي: على وزن اسم المفعول، مثل مُسْتَشْفًى "لمكان الاستشفاء". (انظر:

مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٠).

(٢) نشر هذا الكتاب للمرة الأولى بإستانبول عام ١٩١٨م، وأعاد الدكتور"عبد الله اوجمان " نشره بالحروف الحديثة، وبالاسم نفسه: " Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi" عام ١٩٨٤م، بعد أن قام بعمل مدخل له، ومن ثم تبويب.

(٣) نشرته الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة " من روائع الأدب العالمي المقارن" بالإسكندرية عام ١٩٧٩م.

(٤) يذكر الشاعر في هذه المقدمة النثرية رأيه في الشعر، فيقول أحياناً لا يستطيع المرء أن يدرك كنه الخيال الذي يرد على خاطره، فما أجمل هذا الإحساس، كما لا يستطيع الوصول إلى فكرة تبخرت من ذهنه، ولا يتمكن من إدراك الشعور الذي تولد في قلبه، وأمام هذا العجز لا يملك إلا أن يحصد الآلام، أو يقول شيئاً غاية في التشاؤم، أو لا يتمكن من التفوه ولو بكلمة واحدة، فيأخذ قلمه ويسحقه تحت قدميه، وذاك هو الشعر. ومقبر لا تعدو أن تكون شكوى، وربما هذه الشكوى تخدع المتلقي، فيحسبها شعراً، ويفصح عن أن كثيراً من الأعمال التي كتبها قبل مقبر لم تكن تعجبه إلا القليل منها، أما مقبر فلم تعجبه قط، إلا أنه يحبها، فهي تشتمل على تحسر وأنين؛ ونظراً لكون العدم عنصراً أساسياً فيها، فإن المطلع عليها لن يصل لنتيجة، لكن مقبر تمثل شيئاً عنده. ويقول إن الانقلاب الذي أتحدث عنه يقع في جهة تصطدم فيها السماء مع القبر ، أو في فضاء لا نهاية له. لقد ظل قلبي حينا طويلا من الدهر بين هاتين القوتين الخارقتين. إني كنت أتسلى باقترانهما كما كنت أيأس من افتراقهما. وقد أدى اتحادهما إلى تحطمي وإلى ظهور القبر. وهل هذا شعر؟ هيهات ما كان للسماء أن تتحد مع القبر، أو بتعبير أصح كان لهما أن يظلا منفصلين عن بعضهما. (انظر:

عبد الحق حامد، مقبر أولو، مطبعه عامره، استانبول ١٣٤٠هـ، ص ١٠-١٨، وانظر أيضاً:

رضا توفيق، عبد الحق حامد وملاحظات فلسفيه سي، ترجمة إبراهيم صبري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩، ص ٤٤٣،٤٤٤).

(٥) كتب على شاهد القبر أن الموت لا يرحم شاباً كاناً أم شيخاً، ولا حيلة للإنسان أمامه، وأن تراب المقابر محمل بأسرار إلهية، وهنا ترقد فاطمة زوجة عبد الحق حامد الحبيبة، والمرحومة والتي عاشت يتيمة، وهي تنتمي إلى أسرة "پيري زاده"، وقد ماتت في دار الغربة وهي في ربيع العمر متأثرة بمرض السل العضال ، ولهذا الصدى روح تطلب قراءة الفاتحة لها، بيروت. الثلاثاء ٦ رجب ١٣٠٢هـ. (انظر:

عبد الحق حامد، مرجع سبق ذكره، ص ١٩.)

(٦) ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ت، ص ٤١٤.

(٧) مراد وهبه (دكتور): المعجم الفلسفي، ط ٣، دار مأمون للطباعة، القاهرة ١٩٧٩، ص ٤٢١، ٤٢٢.

(٨) محمد جبريل: مصر المكان- دراسة في القصة والرواية، القاهرة ٢٠٠٠م، ص٩.

(٩) عبد الإله الصائغ (دكتور): دلالة المكان في قصيدة النثر، الأهالي للطباعة والنشر، ط١، دمشق ١٩٩٩، ص٩٤.

(١٠) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م، ص ١٠٢.

(١١) حافظ محمد جمال الدين (دكتور): شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، المجلد ١٣، الجزء ٥٢، النادي الأدبي الثقافي بجدة، يونيو ٢٠٠٤م، ص ٥٧.

(١٢) حسني محمود: بناء المكان في " سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ١٩٩٩م، ص ١٩٥.

(١٣) صلاح عبد الحافظ (دكتور): الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢، ص ٣٧٠.

(١٤) محمد جبريل: مرجع سبق ذكره، ص٧.

(١٥) مراد عبد الرحمن مبروك: جماليات التشكيل المكاني في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ١٩٩٩م، ص ٣٨٠.

(١٦) لم يهتد مؤرخو الأدب التركي لوضع توصيفاً مناسباً لـــ "مقبر"، فحينما كانوا يتصدون لذكر إنتاج عبد الحق حامد الشعري، كـــانوا يذكرون أن من بين أعماله "مقبر"؛ دونما تحديد لكنه هذا العمل، هل هو ديوان؟ خصوصاً إذا كان عدد أبياتها يتجاوز الألف ومائة بيتـــاً، أم قصيدة رثاء؟ أم منظومة؟ ولكن في ظني أنه لا يرقى لأن يكون ديواناً؛ وذلك لكون الديوان في الشعر التركي يخضع لمعايير محددة، فهو عبـــارة عن العمل الذي يضم بين دفتيه الأشعار التي نظمها الشاعر، فيتصدره قصيدة مناجاة، ونعت للرسول صلى الله عليه وسلم، وقصائد في مـــديح السلاطين، وكبار رجال الدولة، ويليها الغزليات مرتبة على الحروف الأبجدية، فالرباعيات، فالمسمط، وبعد ذلك التركيب بند والترجيع بنـــد، وفي النهاية الأبيات. (انظر:

Seyit Kemel Karaalioğlu, Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, Üçüncü Basım, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1983, s. 194).

كما لا يمكن أن يطلق عليها قصيدة؛ لأن القصيدة هي عبارة عن النظم الذي يمهد له الشاعر بما يعرف بالنسيب، أو التشبيب، قبل أن ينطلـــق إلى غرضه الرئيس، حيث يتم تقفية المصراعين الأولين من البيت الأول فيها، على حين لا تقفي المصاريع الأولى في بقية أبيات القصيدة. (انظر:

Agâh Sırrı Levend, Divan Edebiyatı- Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, Dördüncü Basım, İstanbul 1984, s. 629).

ولا يصح أن ننعتها بـــ: "منظومة مقبر"؛ لأن المنظومة يقصد بها كل أنواع النظم، تأسيساً على أنها تستوعب كل أنـــواع الكـــلام المـــوزون والمقفى (انظر:

Ferit Devellioğlu, Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat, İkinci Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1993, s. 580).

ومن هنا صدرنا عنوان البحث بإطلاق مصطلح "مرثية مقبر" على هذا العمل؛ لأنه يتجاوز مائة وعشرين صحيفة، وقد خصص لغرض واحد هو الرثاء ليس إلا، وبالتالي لا يجوز أن يكون قصيدة رثاء.

(١٧) مولده ونسبه: ولد عبد الحق حامد في الثاني من يناير عام ١٨٥٢م في "ببك" بإستانبول، والمنزل الذي ولد فيه يقع على ساحل معروف باسم جده "عبد الحق منلا" رئيس الأطباء، فيقال له "عبد الحق منلانك حكيم باشى يالى سى"، وهو سليل عائلة عريقة من العلماء، فله جـــد يدعى"عبد الحق أفندي" كان قد هاجر إلى مصر، واستقر في قرية "سنباط لفترة، وقد حملت عائلته اسم هذه القرية التي أقاموا بها، وقد توجـــه جده الأكبر "أمين شيكوخي أفندي" إلى استانبول في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. وكان جده "عبد الحق منلا" قد شغل منصب كـــبير الأطباء على عهد السلطان محمود الثاني والسلطان عبد المجيد، وأبوه "خير الله أفندي" العالم والمؤرخ المشهور، وأمه تدعى "منتهى هانم" وهـــي جركسية الأصل، قدمت من القوقاز، وربيبة "فريد أفندي" قاضي العسكر، وقد نشأت في قصره الواقع في "چامليجه"، ولما كان "عبـــد الحـــق منلا" جد حامد يمتلك قصراً في ذاك المكان، فقد تهيأت الأسباب لـــ "خير الله أفندي، ومنتهى هانم" للتعارف، والترعرع في المكـــان نفســـه، ومن ثم الزواج . (انظر:

Ahmet Hamdi Tanpınar, 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988,s. 500, وأيضاً

Nihad Sâmi Banarlı, Resimli Türk Edebiyâtı Târihi, İkinci Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1987, s. 925, 526).

تعليمه: بدأ عبد الحق حامد تحصيل العلم وهو في الخامسة من عمره في مدرسة الحي في "ببك"، وبعد مدة انتقـــل إلى المدرســـة الرشـــدية في "روملي حصار"، ثم تلقي دروساً خصوصية على يد علماء مشهورين أمثال "خوجه تحسين أفندي"، وكذلك "بهاء الدين أفندي"، وغيرهمـــا، وفي هذه الأثناء كان يداوم على الدراسة في "روبرت كولج". وعندما بلغ العاشرة من عمره ذهب إلى باريس في معية أخيه الأكبر "نـــصوحي بك"، وأستاذه "خوجه تحسين أفندي"، وهناك التحق بمدرسة خاصة، واستمر بها عاماً ونصف، وفي أثناء تواجده بالمدرسة، استطاع أن يحـــرز تقدماً سريعاً في اكتساب الفرنسية في فترة زمنية وجيزة، وفي نهاية عام ١٨٦٤م عاد إلى استانبول مع والده الذي كان قد توجـــه إلى هنـــاك، وبعد فترة من بقائه في استانبول، التحق بمدرسة "روبرت كولج"، وفي الوقت نفسه شرع في تلقي دروس في اللغتين العربية والفارسية على يـــد أستاذه "بهاء الدين أفندي". (انظر:

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Son Asır Türk Şairleri, Birinci Cilt, Üçüncü Baskı, Dergah Yayınları, İstanbul 1988, s. 544, 545. وايضاً:
Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt 8, Dergah Yayınları, İstanbul 1998, s. 255).

حياته الوظيفية: بدأ حامد حياته الوظيفية في سن مبكرة، حيث ساعدته معرفته باللغة الفرنسية إلى جانب العربية والفارسية في العمل بغرفة الترجمة بالباب العالي عام ١٨٦٥م. وعندما عين أبوه "خير الله أفندي" سفيراً في "طهران" عام ١٨٦٦م، ذهب معه إلى هناك، حيث أتيحت له الفرصة لإتقان الفارسية، ولكنه عاد أدراجه إلى استانبول عام ١٨٦٨م، عقب وفاة أبيه، وانتقل للعمل في دوائر حكومية مختلفة، وفي عام ١٨٧١م تزوج "فاطمة هانم" وكان أول عهده بالعمل الدبلوماسي عام ١٨٧٦م، حيث عمل كاتباً في السفارة بباريس، حيث تعرف عن قرب على الأدب الفرنسي خلال الفترة التي أمضاها في باريس، وبعدما أمضى ما يقرب من عام ونصف عاد إلى استانبول. وبعد ذلك عمل قنصلاً في "بوتي" بالقوقاز عام ١٨٨١م، ثم في "كولوس" باليونان عام ١٨٨٢م، وبعد عام عين قنصلاً عام في "بومباى" بالهند، وغادرها لوفاة زوجته عام ١٨٨٥م، ومكث عاماً في استانبول ثم عاد ليشغل وظائف في القنصليات الخارجية، حيث عمل رئيساً للكتاب في سفارة لندن عام ١٨٨٦م، وقد تزوج زيجته الثانية من فتاة انجليزية تدعى "نيللي" عام ١٨٩٠م. وفي عام ١٨٩٧م عين مستشاراً بالسفارة نفسها. وبعد ذلك تبوأ منصب السفير في بروكسل طيلة أربع سنوات في الفترة من ١٩٠٨- ١٩١٢م، وقد توفيت زوجته "نيللي هانم" في الثامن من فبراير عام ١٩١١م، ولكن بعد مرور عام على وفاتها تزوج سيدة بلجيكية تدعى "لوسيان". وبعد ذلك انتخب عضواً بمجلس الأعيان (الشيوخ) عن استانبول. وبعد إعلان الجمهورية خصص له راتباً، وفي عام ١٩٢٨م صار عضواً بمجلس الشعب عن استانبول حتى وفاته. (انظر:
İhsan Işık, Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, İstanbul 1990, s. 416. : وايضاً
İsmail Parlatır, Büyük Türk Klâsikleri, Sekizinci Cilt, Ötüken-Söğüt Neşriyatı, İstanbul 2004, s. 435.
Aziz Çalışlar, Türk ve Dünya Edebiyatçıları, Cilt 4, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 228.)

وفاته: أمضى عبد الحق حامد أيامه الأخيرة في "ماچقه پالاس"، ومات في ليلة الثالث عشر من أبريل عام ١٩٣٧م عن عمر يناهز ستة وثمانين عاماً، وقد أجريت له مراسم جنازة رسمية، ووارى جثمانه الثرى في مقابر "عصري" التي تقع في "زنجيرلي قويي"، حيث كان أول من دفن فيها. (انظر:

İsmail Parlatır, Adı Geçen Eser, s. 435.)

إنتاجه الأدبي: خلف عبد الحق حامد على مدى عمره العديد من الأعمال، منها الشعرية والمسرحية. ومن أعماله الشعرية "صحرا" عام ١٨٧٩م، و"مقبر" عام ١٨٨٥م، و "اولو" عام ١٨٨٥م، و "حجله" عام ١٨٨٦م، و "بونلر اودر"، و "ديوانه لكلرم ياخود بلده"، و "قحبه ياخود بر سفيله نك حسبحالى"، و "بلادن بر سس"، و"والدم"، و"الهام وطن"، و"غرام". أما أعماله المسرحية، فقد كتب عبد الحق حامد مسرحيات عديدة، منها المنظوم والمنثور، وكانت "ماجراى عشق" والتي كتبها عام ١٨٧٣م، هي باكورة أعماله، حيث كتبها متأثراً بذكريات طهران، و"صبر وثبات" عام ١٨٧٥م، وكتب في العام نفسه مسرحية "ايچلي قيز"، وفي عام ١٨٧٦م كتب "دختر هندو"، وفي العام نفسه كتب مسرحية بعنوان "نظيفه"، و"نسترن" عام ١٨٧٨م، وفي عام ١٨٧٩م الحى مسرحية "طارق ياخود اندلس فتحى" وهي عبارة عن مسرحية شعرية، وبعد عام فرغ من كتابة مسرحيته الشعرية"اشبر" وفي العام نفسه ١٩٨٠م كتب مسرحية شعرية اخرى بعنوان"تزر ياخود عبد الرحمن ثالث"، وفي عام ١٩٠٨م كتب مسرحيته "زينب"، ثم "ايلهان" عام ١٩١٣م، وفي العام نفسه كتب مسرحية "ليبرته"، و"فتن" عام ١٩١٦م، وفي العام نفسه كتب "طورخان"، وبعد عام كتب "ابن موسى ياخود ذات الجمال"، وفي العام نفسه كتب مسرحية شعرية بعنوان "ساردانا پال"، وفي عام ١٩١٩م كتب مسرحية "عبد الله الصغير"، وفي العام نفسه فرغ من كتابة مسرحية "باديكار حرب"وهي مزيج من النظم والنثر، وأعقبها بمسرحية شعرية عنوانها "طيفلر كچيدى"، وبعد ثلاث سنوات كتب مسرحية شعرية بعنوان "روحلر"، وغيرها، بالإضافة إلى خطاباته. انظر:

İsmail Parlatır, Aynı Eser, s. 437. وانظر أيضاً:
Şükran Kurdakul, Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Gözlem Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 1981, s. 463.)

١٨) شاع بين مؤرخي الأدب التركي القول إن عبد الحق حامد قد نظم مرثيته هذه على إثر وفاة زوجته فاطمة هانم، ومن بين من تبنوا هذا الرأي "محمود كمال إينال" إذ قال: "إنه أثناء عودة رفيقته من بومباى، قضت في بيروت؛ مما أصاب الشاعر بالحسرة، فكانت مقبر من أعمال التي ولدتها هذه المرارة." (انظر:

İbnülemin Mahmut Kemal İnal, Adı Geçen Eser, s. 548.)

وكذلك "وصفي ماهر قوجه تورك" حيث قال: "مقبر عمل عظيم، وهو ذلك العمل الذي يمثل كتاباً، وقد نظمه حامد على إثر وفاة زوجته." (انظر:

Vasfi Mahir Kocatürk, Türk Edebiyati Antolojisi, Edebiyat Yayınları, Ankara 1967, s. 420.)

ويرى الأستاذ "كنعان آقيوز" أن وفاة فاطمة الزوجة الأولى للشاعر يعد أحد الأحداث المهمة في حياة عبد الحق حامد، بل إن هذه الواقعة أسهمت إسهاماً كبيراً في توجهات الشاعر الفنية، حيث أضحت أكثر توازناً، فنشر على التوالي"مقبر، واولو، وحجله" وكلها أعمال تمس الموت. (انظر:

Kenan Akyüz, Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, 6. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994, s. 53.)

وصار على النهج نفسه الأستاذ الدكتور "إسماعيل پارلاتر" إذ يقول ثقلت العلة على زوجة الشاعر فاطمة، فلم يجد بداً من العودة إلى استانبول، وحل ضيفاً على نصوحي بك الذي كان والياً على بيروت في ذلك الوقت ، ولكن لم يمر وقتاً طويلاً حتى وضع الموت نهاية لمرضها العضال في الحادي والعشرين من أبريل عام ١٨٨٥م. فأيقظ موتها عاصفة عميقة في روح الشاعر، فبدأت منذ ذلك الحين الأفكار الفلسفية في التفاعل بهذه الحادثة، فأنتجت مقبر عام ١٨٨٥م، وتبعها في العام نفسه "اولو"، ثم "حجله" عام ١٨٨٦م. (انظر:

İsmail Parlatır, Adı Geçen Eser, s. 435.)

أما "دائرة معارف اللغة والأدب التركي" التي يقوم على إعدادها نخبة من الأساتذة المتخصصين، فقد ذكرت أنه في نهاية عام ١٨٨٣م عين عبد الحق حامد في سفارة "بومباى" بناءً على رغبته ظناً منه أن مناخ هذه البلدة ربما يساعد على شفاء زوجته التي تعاني مرض السل منذ فترة حينما كانت في إستانبول، فانطلقا سوياً إلى هناك ووصلت السفينة إلى بومباى في خريف ذلك العام، وكم كان حامد سعيداً بطبيعة بومباى الساحرة، حتى أنه كان يسجل ما شاهده شعراً، ويرسل به إلى أصدقائه المقربين في إستانبول، ولكن مرض زوجته خيب أمله، فثقلت عليها العلة، فقرر العودة إلى استانبول مع أولاده وزوجته دون أن ينتظر رداً من الخارجية التي راجعها قبل ذلك، وعندما اشتد عليها المرض في الطريق، اضطر إلى التوجه لبيروت حيث هناك أخوه الأكبر نصوحي بك والياً عليها، وهناك ماتت الفتاة التي كانت في السادسة والعشرين من عمرها. وقد بدأ حامد في نظم مرثيته مقبر في أثناء تواجده في بيروت تحت تأثير الآلام العميقة التي خلفها موت زوجته. (انظر:

Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Adı Geçen Eser, s. 256, 257.)

وذكرت الدكتورة "زينب كرمان" أن عبد الحق حامد نظم "مقبر" على خلفية وفاة زوجته. (انظر:

Zeynep Kerman, Abdülhak Hâmid ve Kadınlar, Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmit Tarhan Sempozyumu Bildirileri- Yayına Hazırlayan: Prop. Dr. İnci Enginün, İslâm Tarih Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 14.)

ولكن يذهب البعض إلى أن الشاعر شرع في كتابة "مقبر" قبل وفاة زوجته، ومن بين هؤلاء: "الف أمينة اوزار"، إذ قالت: "لقد شرع حامد في كتابة مرثية مقبر قبل وفاة زوجته فاطمة، على عكس القناعات السائدة، أنه كتبها بالإلهام الذي استمده جراء وفاة زوجته التي كان يحبها حباً ملك عليه فؤاده. ففي الواقع أن المرض كان قد تملكها قبل أن تذهب إلى الهند، وكان الشاعر قد استمر في كتابة مقبر- بوصفها معايشة ذهنية وحسية- على ظهر السفينة المتجه إلى استانبول، وعلى متنها زوجته المريضة، وأتم كتابة أهم وأشهر وثيقة أدبية والتي تعكس تجربة من دنيا الخيال في أرض الغربة التي وارى جسد زوجته فيها الثرى وهي أرض بيروت." (انظر:

Elif Emine Özer, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Poetikası ve Makber'deki yenilikler, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 10, Yıl, 2001, s. 75.)

ويقول الأستاذ "نهاد سامي بنارلي": "إن الشاعر عبد الحق حامد الذي عاش في مناخ الأزمة قبل أن تحدث مصيبة الموت المقدرة، كان قد شرع في كتابة العديد من مصاريع مقبر في أثناء تواجده في الهند، وقبيل وفاة زوجته، وقد اكتمل هذا العمل في مدينة بيروت التي دفنت فيها زوجته." (انظر:

Nihad Sâmi Banarlı, Adı Geçen Eser, s. 936.)

أما الأستاذ الدكتور "أحمد حمدي طانبينار" لقد كان أكثر تدقيقاً في حديثه عن "مقبر"، حيث ربطها بشخصية الشاعر القلقة، فيقول: "إن الشاعر قد عبر عن شعوره بالخوف من وقوع كارثة محتملة، في كل خطاباته التي أرسلها من الهند، فكان يتحدث عن موت قريب الحدوث. كما أن فكرة الموت كانت ظاهرة في أشعاره من خلال طروحاته الدينية والفلسفية، فكان للموت نصيب عنده بوصفه مرتبطاً بوفاة أبيه في طهران، فكانت مقبر موجودة بالفعل بوصفها رمزاً قبل وفاة زوجته بمدة طويلة. ولكن النهاية المؤلمة لفاطمة قد أسهمت في نمو وتطور هذه البذرة عند عبد الحق حامد، ومثلما انعكست هذه المخاوف في معظم خطاباته التي كتبها وهو في "بوني"، فهناك ملحوظة عجيبة تحت منظومته "بر اخبرار" والتي تقع في عمله "بونلر اودر" وفيها يقول إن المرثية التي كتبتها قبل عامين من واقعة الوفاة كانت للمرحومة، أما بعض فقرات الخطابات التي كتبها إلى رجائي زاده أكرم قبل أن يفارق الهند، فتظهر أن القسم الأساسي في مرثية مقبر جاهز تقريباً." (انظر:

Ahmet Hamdi Tanpınar, Adı Geçen Eser, s. 505, 510-511, 547.)

وبعد أن عرضنا لهذه الآراء المتباينة فيما يتعلق ببداية نظم الشاعر لمرثية مقبر، نجدنا نتفق مع الرأي الذي تبناه "طانبينار"؛ لأنه يستند على وثائق مكتوبة بخط يد الشاعر عبر الخطابات التي أرسلها لأصدقائه، ومن خلال الملحوظة التي وردت في عمله "بونلر اودر"، ومفادها أن المرثية التي كتبها كانت موجهة إلى زوجته قبل عامين من وفاتها، وإذا وضعنا في الاعتبار أن وفاتها كانت عام ١٨٨٥م، لأدركنا أنه بدأ في نظم مرثيته عام ١٨٨٣م، وهو العام الذي انتقل فيه للعمل قنصلاً عاماً في الهند، وعليه يمكن القول إن الشاعر نظم عمله هذا على مرحلتين، الأولى في حياة زوجته حينما كان في الهند، ويدعم هذا الرأي بعض الفقرات التي أوردها في خطابه لرجائي زاده أكرم قبل أن يغادر الهند، حيث أتم الجزء الأساسي من العمل، والمرحلة الأخرى في بيروت بعد وفاة زوجته. كذلك يمكن أن نضيف أن الشاعر جاب بلدان أوروبية عديدة، وأقام في لندن مدة طويلة، فاستقى من معون الثقافة الأوروبية، وممن يسمون شعراء المقابر (Graveyard School) وهو مصطلح إنجليزي يطلق على مدرسة من الشعراء الإنجليز ازدهرت في منتصف القرن الثامن عشر ثائرة على التيارات الذهنية والهجاء ومحاكاة القدامى التي كانت شائعة من أواخر القرن السابع عشر حتى أوائل القرن الثامن عشر، وكان اهتمام أعضاء هذه المدرسة خاصاً بموضوعات التأمل في سر الحياة والموت الباعث على الأسى والحزن. كما كانت أشعارهم كثيراً ما تصف المناظر الحالكة المحزنة المقبضة كالمقابر والدِّمن والأطلال والبيد الجرداء. فكانت بمثابة إرهاص للتيار الرومانتيكي الذي ساد في أواخر القرن الثامن عشر.. ولعل أشهر قصائد المقابر: " المرثية المكتوبة في فناء كنيسة ريفية" (Elegy Written in a Country Churchyard) (١٧٥١م) لتوماس جراي (Thomas Gray). (انظر: مجدي وهبه، كامل المهندس، مرجع سبق ذكره، ص ٢١٧، ٢١٨).

(١٩) نظم الشاعر فضولي البغدادي منظومته "ليلى والمجنون" على هذا الوزن، وأيضاً وظفه الشاعر شيخ غالب في منظومته "حسن وعشق"، وهذا القالب شائع الاستخدام في الشعر التركي قديمه وحديثه، وهو أحد زحافات بحر الهزج، وهو ما يعرف بالسداسي الأخرب المقبوض. (انظر:

Cevdet Kudret, Örneklerle Edebiyat Bilgileri, Birinci Cilt, İkinci Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1980, s. 151).

وأحياناً ما يحدث تغييرات على هذا الوزن، فتستبدل تفعيلاته الرئيسة: " مفعولُ مفاعلن فعولن" بـ: "مفعولن فاعلن فعولن"، وذلك نتيجة التقاء المقطع الأول من التفعيلة "مفاعلن" مع المقطع الأخير من التفعيلة "مفعولُ" وكلاهما مقاطع مفتوحة؛ فيتولد عن هذا الالتقاء تولد مقطع مغلق، وهو ما يطلق عليه مصطلح"سكت مليح". (انظر:

Faruk Timurtaş, Tarih İçinde Türk Edebiyatı, Vilâyet Yayınları, İstanbul 1981, s. 40).

(٢٠) القطعة منظومة قصيرة لا تقل عن بيتين، وربما تصل إلى اثني عشرة بيتاً، ويطلق على القطعة التي يزيد عدد أبياتها عن اثني عشرة بيتاً "قطعة كبيرة"، ولكن أكثرها انتشاراً ما كان قوامها بيتين. أما من حيث الوزن، فهي لا تتقيد بوزن من الأوزان، كما أن الشاعر لا يوظف المخلص في القطعة. ولما كانت القطعة تعبر عن فكرة محددة وواضحة، فكان من الطبيعي أن يكون هناك رابطة دلالية بين أبياتها. (انظر:

Cevdet Kudret, Adı Geçen Eser, s. 354).

وغالباً ما تتناول القطعة موضوعات متعددة، فلا يشترط فيها الالتزام بغرض بعينه، وتتناول القطعة - في الأغلب الأعم- موضوعات في النصيحة والحكمة والموعظة والطلب. (انظر:

زهراى خانلري، فرهنك ادبيات فارسي دري، طهران ١٣٤٨، ص ٤٠٢).

ولعل المرجع الوحيد- فيما توفر بين أيدينا من مراجع- الذي تناول عدد قطعات المرثية هو مؤلف الأستاذ " نهاد سامي بنارلي"، الذي ذكر فيه أن عدد قطعات المرثية يبلغ مائتين وخمس وتسعين قطعة، ولكن الإحصاءات التي قمنا بإجرائها على عدد القطع، أكد أنها مائتان وأربع وتسعون قطعة. (انظر:

Nihad Sâmi Banarlı, Adı Geçen Eser, s. 937).

(٢١).يعد نمط القافية الذي وظفه الشاعر عبد الحق حامد في مرثية مقبر من خلال القطعات التي تتألف من ثمانية مصاريع نمطاً أوروبيا، لا عهد للترك به، ومن ناحية الفكر، فهي محملة بأفكار الشعراء الأوربيين التي تدور حول الموت. (انظر:

Nihad Sâmi Banarlı, Aynı Eser, s. 936).

(22) Nihad Sâmi Banarlı, Aynı Eser, s. 935.

(٢٣) عبد الحق حامد: مرجع سبق ذكره، ص٧٢.

(٢٤) عبد الحق حامد: المرجع السابق، ص٦٩.

(٢٥) عبد الحق حامد: المرجع نفسه، ص١١٨، ١١٩.

(٢٦) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٨٢.

(٢٧) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٦٨، ٦٩.

(٢٨) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٧٧.

(٢٩) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٢٢.

(٣٠) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٩١، ٩٢.

(٣١) مراد عبد الرحمن مبروك: جماليات التشكيل المكاني، ص ٤٠١، ٤٠٢.

(٣٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧م، ص ٣٧، ٣٨.

(٣٣) عبد الحق حامد:المرجع السابق، ص٢٤، ٢٥.

(٣٤) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٨٦.

(٣٥) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٥٠.

(٣٦) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٨٥.

(٣٧) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص٨١.

(٣٨) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٦٩.

(٣٩) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٧٠.

(٤٠) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٢٤.

(٤١) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٨٠.

(٤٢) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ١١٨.

(٤٣) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٣٨، ٣٩.

(٤٤) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٤٤، ٤٥.

(٤٥) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٤١، ٤٢.

(٤٦) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٧٣.

(٤٧) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٤٩، ٥٠.

(48) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٣٧.
(49) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ٩٢، ٩٣.
(50) عبد الحق حامد:المرجع نفسه، ص ١١٤.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المراجع العربية:

١. ابن منظور: لسان العرب، المجلد الثالث عشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٢. رضا توفيق: عبد الحق حامد وملاحظات فلسفيه سى، ترجمة إبراهيم صبرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ١٩٧٩م.

٣. صلاح عبد الحافظ (دكتور): الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٢م.

٤. عبد الإله الصائغ (دكتور): دلالة المكان في قصيدة النثر، ط١، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق ١٩٩٩م.

٥. غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثالثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٧م.

٦. مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٤م.

٧. محمد جبريل: مصر المكان– دراسة في القصة والرواية، القاهرة ٢٠٠٠م.

٨. مراد وهبه (دكتور): المعجم الفلسفي، ط ٣، دار مأمون للطباعة، القاهرة ١٩٧٩.

٩. ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م.

ثانياً: الدوريات العربية:

١٠. حافظ محمد جمال الدين (دكتور) : شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، المجلد ١٣، الجزء ٥٢، النادي الأدبي الثقافي بجدة، يونيو ٢٠٠٤م.

١١. حسني محمود: بناء المكان في " سداسية الأيام الستة" لإميل حبيبي، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ١٩٩٩م.

١٢. مراد عبد الرحمن مبروك: جماليات التشكيل المكاني في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، مجلة علامات، المجلد ٩، الجزء ٣٤، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر ١٩٩٩م.

ثالثاً: المراجع الفارسية:

١٣. زهراى خانلري: فرهنك ادبيات فارسي دري، تهران ١٣٤٨.

رابعاً: المراجع العثمانية:

١٤. عبد الحق حامد: مقبر أولو، مطبعهء عامره، استانبول ١٣٤٠هـ.

خامساً: المراجع التركية الحديثة:

15. Agâh Sırrı Levend: Divan Edebiyatı- Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar, Dördüncü Basım, İstanbul 1984.
16. Ahmet Hamdi Tanpınar: 19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.
17. Aziz Çalışlar: Türk ve Dünya Edebiyatçıları, cilt 4, Remzi Kitabevi, İstanbul 1988.
18. Cevdet Kudret: Örneklerle Edebiyat Bilgileri, Birinci Cilt, İkinci Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1980.
19. Elif Emine Özer: Abdülhak Hâmit Tarhan'ın Poetikası ve Makber'deki yenilikler, Pamukkale Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 10, Yıl, 2001.
20. Faruk Timurtaş: Tarih İçinde Türk Edebiyatı, Vilâyet Yayınları, İstanbul 1981.
21. Ferit Devellioğlu: Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat, İkinci Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 1993.

22. İbnülemin Mahmut Kemal İnal: Son Asır Türk Şairleri, Birinci Cilt, Üçüncü Baskı, Dergah Yayınları, İstanbul 1988.
23. İhsan Işık: Yazarlar Sözlüğü, Risale Yayınları, İstanbul 1990.
24. İsmail Parlatır: Büyük Türk Klâsikleri, Sekizinci Cilt, Ötüken-Söğüt Neşriyatı, İstanbul 2004.
25. Kenan Akyüz: Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri, 6. Baskı, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1994.
26. Nihad Sâmi Banarlı: Resimli Türk Edebiyâtı Târihi, İkinci Cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1987.
27. Seyit Kemel Karaalioğlu: Ansiklopedik Edebiyat Sözlüğü, Üçüncü Basım, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul 1983.
28. Şükran Kurdakul: Şairler ve Yazarlar Sözlüğü, Gözlem Yayınları, Üçüncü Basım, İstanbul 1981.
29. Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Cilt 8, Dergah Yayınları, İstanbul 1998.
30. Vasfi Mahir Kocatürk: Türk Edebiyati Antolojisi, Edebiyat Yayınları, Ankara 1967.
31. Zeynep Kerman: Abdülhak Hâmid ve Kadınlar, Vefatının 60. Yılında Abdülhak Hâmit Tarhan Sempozyumu Bildirileri- Yayına Hazırlayan: Prop. Dr. İnci Enginün, İslâm Tarih Sanat ve Kültürünü Araştırma Vakfı Yayınları, İstanbul 1998.



رقم الإيداع
٢٣٣٦١ لسنة ٢٠٠٨

رقم الترقيم الدولى
977-5502-92-6